

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Francesa**



**TESIS DOCTORAL**

**El efecto-ideología en la narrativa de Jules Barbey d'Aurevilly**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Carlos Mula Sánchez**

Directora

**María Luisa Guerrero Alonso**

**Madrid, 2016**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Filología Francesa**



# **El efecto-ideología en la narrativa de Jules Barbey d'Aurevilly**

**TESIS DOCTORAL**

**Bajo la dirección de la doctora  
María Luisa Guerrero Alonso**

**CARLOS MULA SÁNCHEZ**

**Madrid, 2015**

## **Agradecimientos.**

Antes de comenzar quisiera agradecer profundamente a mi directora de tesis Dña. Marisa Guerrero la amabilidad, paciencia y dedicación que ha tenido conmigo en todo momento durante todos estos años.

Quisiera igualmente dedicar todo el trabajo de esta tesis a Noelia Cartán sin cuyo apoyo y ayuda nada habría sido posible.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>10</b>
1.1. JULES BARBEY D'AUREVILLY, UN AUTOR AL FIN DESCUBIERTO.....	11
1.2. ANTIMODERNO Y CONTRARREVOLUCIONARIO, ACLAREMOS LA TERMINOLOGÍA.....	13
1.2.1. El término antimoderno.....	13
1.2.2. Arqueología del pensamiento antimoderno.....	17
1.2.2.1. Una perspectiva antimoderna de raíz francesa: Blaise Pascal y el jansenismo.....	18
1.2.2.2. El jansenismo.....	20
1.3. EL TÉRMINO “CONTRARREVOLUCIONARIO”.....	23
1.3.1. Arqueología del pensamiento contrarrevolucionario.....	26
1.3.1.1. Edmund Burke.....	27
1.3.1.2. Joseph de Maistre.....	30
1.4. <i>ET ENFIN COMPAGNON VINT !</i> .....	32
1.5. JULES BARBEY D'AUREVILLY CONTRA SU TIEMPO: UNA EXISTENCIA ANTIMODERNA.....	41
1.6. JULES BARBEY D'AUREVILLY EN PLENA EFERVESCENCIA.....	47
1.6.1. Perspectivas críticas actuales.....	53



1.7. RECEPCIÓN DE BARBEY D'AUREVILLY EN ESPAÑA.....	55
1.8.METODOLOGÍA.....	59
1.8.1. El Tematismo estructural: una perspectiva crítica y una metodología integradoras.....	61
1.8.2. Pautas de una lectura interpretativa: el concepto de “effet-idéologie” (Ph. Hamon) aplicado a la narrativa aurevilliana.....	65
1.9. EL CORPUS DE TRABAJO: CUATRO OBRAS SEÑERAS EN LA NARRATIVA DE BARBEY D'AUREVILLY.....	68

## **2. ANÁLISIS NARRATOLÓGICOS Y EFECTO-IDEOLOGÍA.....**

70

### **2.1. *L'ENSORCELÉE.***

2.1.1. Barbey d'Aurevilly y <i>L'ensorcelée</i> .....	71
2.1.1.1. <i>L'ensorcelée</i> y sus circunstancias de publicación.....	71
2.1.1.2. Las guerras de los chuanes.....	73
2.1.1.3. El relato en pocas palabras.....	75
2.1.2. Dos relatos en uno.....	76
2.1.2.1. Un título sobrenatural <i>L'ensorcelée</i> .....	77
2.1.2.2. Lo sobrenatural violento: el motor de la dinámica narrativa....	79
2.1.3. Violencia en los espacios abiertos y pecado en los cerrados.....	88
2.1.3.1. Los espacios abiertos.....	89
2.1.3.2. Los espacios cerrados.....	93
2.1.3.3. Los desplazamientos fatales.....	97

2.1.4. Un tiempo pasado.....	98
2.1.4.1. Dos tiempos referenciales.....	103
2.1.4.2. Del sol canicular al crepúsculo púrpura.....	104
2.1.5. Los personajes poseídos por el pecado.....	107
2.1.5.1. Dinámicas sin fruto.....	118
2.1.6. Conclusiones parciales.....	119

## **2.2. LE CHEVALIER DES TOUCHES.**

2.2.1. Barbey d'Aurevilly y <i>Le Chevalier des Touches</i> .....	122
2.2.1.1. <i>Montrer un temps qui n'est plus</i> .....	122
2.2.1.2. <i>Le Chevalier</i> entre la historia y la ficción.....	123
2.2.1.3. El relato en pocas líneas.....	125
2.2.2. Armazón y dinámicas narrativas: en busca de los enigmas perdidos.....	127
2.2.2.1. El incipit.....	127
2.2.2.2. Un título epónimo.....	127
2.2.2.3. Tres relatos en uno.....	129
2.2.2.3.1. La historia 1: la historia de los aristócratas.....	131
2.2.2.3.2. La historia 2, la epopeya chuán.....	132
2.2.2.3.3. La historia 3, decadencia del héroe.....	135
2.2.2.3.4. El sistema de ecos: unión de las historias.....	136
2.2.3. Los espacios del relato: la ciudad y el campo.....	138
2.2.3.1. Los espacios de la historia 1: Valognes, el salón.....	139
2.2.3.2. Los espacios de la historia 2: las ciudades, el castillo.....	142

2.2.3.2.1. El molino azul: la sangre y el fuego.....	144
2.2.4. Un relato en analepsis.....	146
2.2.4.1. Una búsqueda de un tiempo perdido.....	146
2.2.4.2. Una estructura cíclica.....	153
2.2.5. Los andróginos héroes épicos.....	155
2.2.5.1. El caballero des Touches: un héroe afeminado.....	155
2.2.5.2. La narradora con barba: Barbe de Percy.....	159
2.2.5.3. Aimée de Spens en su torre.....	160
2.2.5.4. M. Jacques.....	164
2.2.5.5. El peso de los personajes secundarios.....	165
2.2.5.5.1. Los viejos aristócratas.....	165
2.2.5.5.2. El grupo de los Douze.....	167
2.2.6. El doble juego actancial.....	169
2.2.6.1. Dinámicas de los actantes con funciones narradoras.....	170
2.2.6.2. Las voces narrativas.....	171
2.2.7. Algunas conclusiones interpretativas.....	173

## **2.3. LE BONHEUR DANS LE CRIME.**

2.3.1. Una de <i>Les Diaboliques</i> : composición y publicación.....	176
2.3.1.1. La obra.....	176
2.3.1.2. Una obra con dos prefacios.....	177
2.3.1.2.1. El primer prefacio.....	177
2.3.1.2.2. El segundo prefacio.....	179

2.3.1.2. Composición y publicación.....	182
2.3.1.3. “Really”.....	183
2.3.1.4. Anecdótico del relato.....	185
2.3.2. Dinámica narrativa.....	186
2.3.2.1. Un título contradictorio.....	186
2.3.2.2. Las citas.....	188
2.3.2.3. Tres relatos entrelazados.....	189
2.3.2.3.1. El relato principal.....	190
2.3.2.3.2. El primer relato, el relato del jardín.....	191
2.3.2.3.3. El segundo relato, el relato de los Condes.....	193
2.3.3. La clausura del espacio.....	198
2.3.3.1. Los espacios cerrados.....	198
2.3.3.2. El castillo.....	199
2.3.3.3. La ciudad de Valognes.....	201
2.3.4. Dos tiempos diferentes: el de Valognes frente al de los amantes.....	205
2.3.4.1. El tiempo de la Restauración, Valognes.....	206
2.3.4.2. El tiempo de los amantes.....	208
2.3.5. Energía y pasividad: el universo de los actantes.....	210
2.3.5.1. Hauteclair.....	210
2.3.5.2. Los Condes de Savigny.....	221
2.3.5.3. El doctor Torty.....	228
2.3.5.4. El juego actancial.....	232
2.3.5.5. La enunciación en el relato.....	233
2.3.6. Conclusiones parciales.....	236

## **2.4. UNE HISTOIRE SANS NOM.**

2.4.1. Barbey d'Aurevilly y <i>Une histoire sans nom</i> .....	240
2.4.1.1. Una obra tardía.....	240
2.4.1.2. El relato en pocas líneas.....	240
2.4.2. Estructura y dinámica textual: génesis y persistencia de un enigma.....	241
2.4.2.1. El incipit.....	242
2.4.2.2. Un título sin explicación.....	243
2.4.2.3. La progresión del relato.....	246
2.4.3. El espacio como prisión y tumba.....	252
2.4.3.1. El pueblo en las montañas de Forez. Cévennes.....	253
2.4.3.2. La Iglesia.....	256
2.4.3.3. El hôtel Ferjol.....	257
2.4.3.4. El pueblo en el llano: Saint-Sauveur. Normandía.....	259
2.4.3.5. El castillo de Olonde.....	260
2.4.3.6. La capital frente al campo: París frente a Valognes.....	263
2.4.4. El tiempo estancado.....	264
2.4.4.1. El tiempo del campo frente al tiempo de la ciudad.....	268
2.4.4.2. La vivencia del tiempo por parte de los actantes.....	269
2.4.5. Los muertos en vida y su actuación textual.....	271
2.4.5.1. Mme. de Ferjol.....	271
2.4.5.2. Lasthénie.....	280
2.4.5.3. El padre Riculf.....	289
2.4.5.4. Agathe.....	294
2.4.5.5. Energía frente a pasividad, el juego actancial.....	297

2.4.5.6. La enunciación en el relato.....	300
2.4.6. Algunas conclusiones.....	301
2.4.6.1. Una diégesis novedosa.....	301
2.4.6.2. Una lectura ideológica contradictoria.....	303
<b>3. CONCLUSIONES.....</b>	<b>307</b>
3.1. El efecto-ideología en las cuatro narraciones estudiadas.....	308
3.2. El diálogo entre la ideología de Joseph de Maistre y el efecto-ideología aurevillianos “de la destruction de l’espèce humaine”.....	317
3.3. La heterodoxia aurevilliana en clave de efecto-ideología.....	320
<b>4. BIBLIOGRAFÍA – SITOGRAFÍA CONSULTADAS...326</b>	
<b>5. APÉNDICES.....</b>	<b>335</b>
<b>6. RESUMEN EN INGLÉS DE LA TESIS DOCTORAL...338</b>	
6.1. Introduction.....	339
6.2. Summary.....	340
6.3. Conclusions.....	341

## **1. INTRODUCCIÓN**

### 1.1. JULES BARBEY D'AUREVILLY, UN AUTOR AL FIN DESCUBIERTO.

Cuando, incluso entre el público cultivado francés, se cita al autor Jules Barbey d'Aurevilly, pocas personas son capaces de nombrar algún título más allá de sus obras más conocidas, *Le Chevalier des Touches* y *Les Diaboliques*; a este punto llega el desconocimiento del que este autor es víctima. Sin embargo, desde hace unas décadas, se ha producido una nueva valoración tanto del hombre como del escritor con la publicación de su obra completa en la prestigiosa colección de La Pléiade y la multiplicación de congresos y estudios sobre él coincidiendo con la celebración de su bicentenario en el año 2008. Podemos afirmar que dicho autor ya no ha quedado relegado fuera de una memoria colectiva cuidadosamente definida por la doxa republicana, si bien es cierto que solo *Les Diaboliques* resulta la obra esencialmente recordada, no tanto por el aspecto “espiritual”, sino más bien por los episodios libertinos y escabrosos que describe. Pocos lectores conocen hoy *L'Enfermée* o *Une vieille maîtresse*.<sup>1</sup>

Goza, sin embargo, de más reconocimiento la obra de Léon Bloy, la de François Mauriac o la de Georges Bernanos, sin sospechar un solo instante que estos autores proceden, por filiación directa, del católico empedernido, aunque complejo, que fue “Barbemada de Torqueville”, nombre que daban sus contemporáneos a Jules Barbey d'Aurevilly.

Jules Barbey d'Aurevilly entró en la literatura en las primeras décadas del siglo XIX cuando la propia literatura estaba en plena efervescencia a la vez que se elaboraban nuevos conceptos y cánones estéticos en el trabajo de los primeros románticos. En este

---

<sup>1</sup> Las obras completas de tal autor no fueron publicadas hasta 1964 y 1966 en la Pléiade. En 1980, la Universidad de Besançon recopiló toda su correspondencia y no será hasta 2004 cuando se publique la integridad de su obra crítica por Pierre Glaudes y Catherine Mayaux en la editorial *Les Belles Lettres*.



espacio literario, el autor normando tuvo dificultades para encontrar su lugar por una doble razón. Primero porque sus elecciones estéticas no estuvieron nunca en armonía con los colores políticos que enarbolaba, y, segundo, porque su catolicismo contradictorio irritó tanto a sus enemigos como a los que luchaban en su campo. Barbey d'Aurevilly nunca estaba donde se le esperaba: así, se erigía como gran defensor del orden moral, antirrevolucionario y antimoderno al mismo tiempo que ejercía como abogado de autores que proponían nuevos caminos estéticos, como Stendhal en la narrativa y Baudelaire en la poesía de este siglo. Esta indecisión constante perjudicó el reconocimiento de su genio de escritor por parte de sus contemporáneos, Barbey d'Aurevilly no tuvo la gloria que esperaba y su notoriedad le llegó tarde, esencialmente por sus novelas más violentas y por sus juicios extremistas; ¿es quizá por esto por lo que nos emociona aún hoy?

El auge de la burguesía, que imprimió su sello progresivamente sobre cada una de las esferas política, económica y cultural de la sociedad francesa, era percibido por Jules Barbey d'Aurevilly como una decadencia del espíritu francés e intentó mostrar la condena a este materialismo y a esta mediocridad<sup>2</sup>, entre otras formas, a través de su exploración del dandysmo, de su defensa de valores sociopolíticos prerrevolucionarios, y, en sus obras, a través de la convivencia constante de obsesiones, de nostalgias del pasado, de historias repletas de violencia y de gusto por lo insólito.

El presente estudio se propone justamente analizar cómo las resoluciones narrativas que constituyen el universo creativo del escritor normando provocan un “efecto-ideología”, en palabras de Philippe Hamon (1997:9), que remite a una Visión de la Realidad antimoderna. Los componentes principales de esta Visión son un discurso

---

<sup>2</sup> En este sentido, Barbey d'Aurevilly explica en una carta a Paul Bourget sentirse como *en une bataille contre [s]a chienne de destinée*.

contrarrevolucionario y un catolicismo heterodoxo que son expresados a través de una estética singularísima a contracorriente de las escuelas artístico-literarias de su época. Dicha intención investigadora justifica que, en los primeros compases de esta Introducción, describamos las corrientes de pensamiento que marcaron al autor normando para centrarnos posteriormente en su propia existencia.

## 1.2. ANTIMODERNO Y CONTRARREVOLUCIONARIO: ACLAREMOS LA TERMINOLOGÍA.

Considerábamos anteriormente a Jules Barbey d'Aurevilly como antimoderno y contrarrevolucionario, el sentido de ambos términos merece ser revisado pues su uso será recurrente en el desarrollo de nuestro estudio.

### 1.2.1. El término antimoderno.

El primer término que analizaremos será **antimoderno**; para ello deberíamos concretar previamente el vocablo *moderno*; procedente del término del bajo latín *modernus* que, a su vez, derivaba del adverbio latín clásico *moderno*, que significaba “ahora, recientemente”.

El historiador de origen israelí Zeev Sternhell, en su obra publicada *Les anti-Lumières*<sup>3</sup>, considera que tras el siglo V ateniense, el segundo gran momento del pensamiento moderno en la historia de la humanidad es el siglo XVIII, época en la que

---

<sup>3</sup> Esta obra fue revisada y aumentada posteriormente en 2010, nosotros hemos utilizado la primera versión de 2006.

la Modernidad alcanzó su madurez, tras los primeros pasos dados por el Racionalismo cartesiano y el Empirismo de Bacon y Locke en el XVII.

El proyecto de modernidad formulado por los filósofos del iluminismo en el siglo XVIII se basaba en el desarrollo de una ciencia objetiva, una moral universal, una ley y un arte autónomos y regulados por lógicas propias. Al mismo tiempo, este proyecto intentaba liberar el potencial cognitivo de cada una de estas esferas de toda forma esotérica. Deseaban emplear esta acumulación de cultura especializada en el enriquecimiento de la vida diaria, es decir en la organización racional de la cotidianeidad social. (Habermas, J, 1989:137).

La Ilustración situaba al hombre en el centro del universo, despreciando así siglos de pensamiento en los que Dios era ese centro, y rompía así con el Antiguo Régimen que sustentaba los valores profundos de la sociedad occidental en creencias tradicionales y no verificadas. Las reflexiones de G.W.F. Hegel en su *Fenomenología del Espíritu* (1807), no hicieron más que recoger este sistema ideológico ilustrado y establecer sus parámetros en torno al concepto clave del mismo que el germano denominó “subjetividad”. Dicha subjetividad se explica a través de los conceptos de libertad y de reflexión y se concreta en los caracteres propios del sujeto moderno: el individualismo, el derecho de crítica y la autonomía de la acción. En el espíritu moderno, la parte racional del hombre lucha contra los prejuicios y las contingencias de la tradición, esto es, contra lo revelado e impuesto “por autoridad”, a la hora de concebirse el sujeto en su realidad ontológica y sociopolítica. Para la Modernidad, la razón legitima las esferas de la acción humana, remplazando la autoridad de Dios o los ancestros por la acción procedente del individuo mismo, a condición de que sus intereses personales se armonicen con el interés general, más que con intereses exclusivamente de estamento. El sujeto de la Modernidad primero se concibe como

individuo en el ejercicio de su razón y su libertad y, en función de definirse primero a sí mismo, se adscribe a un grupo, al que necesariamente no se tiene que pertenecer por nacimiento, como el sujeto del Antiguo Régimen.

Las consecuencias de todo esto se sintieron, casi un siglo más tarde de los primeros síntomas del pensamiento moderno, en la Revolución Francesa y *La Déclaration des Droits de l'homme*. La declaración de independencia de los colonos americanos a finales del siglo XVIII, que algunos autores apuntan como origen de las revueltas, apenas se había hecho sentir en los centros de poder europeos; fue verdaderamente la Revolución Francesa la que dio la existencia política al cuerpo intelectual de las Luces. El triunfo de las Luces creó un *choc de civilisations* (Sternhell; 2006:47) entre la Modernidad que empezaba a instalarse como expresión de una ruptura con el pasado y sus modelos normativos, con un pasado reacio a desaparecer.

*Moderno* sería pues aquello que es diferente del pasado y rompe con él, a diferencia de la visión tradicional que ve el presente como una continuación, una transmisión y su sentido en ser, en cierto modo, una recuperación del pasado: *laissons subsister les républiques, mais donnons-leur des chefs héréditaires* (Barbey d'Aurevilly, 2008:116).

La Modernidad concibe la Historia de la Humanidad como una sucesión de rupturas con lo asentado por la época anterior, con la tradición que deja por tanto de ser realidad indiscutible y eterna. Para nuestro estudio y a fin de evitar divagaciones innecesarias, utilizaremos el término “moderno” y, su compuesto, “Modernidad” en este mismo sentido.

Dicho todo esto, el término **antimoderno** nos suena como un desafío pues sugiere el rechazo del presente, el desprecio por el futuro, la nostalgia por un pasado mitificado, con todo lo que esta noción supone de inocente. Además, se puede asociar

con el de reaccionario, entendido como oposición al cambio y a lo moderno; el reaccionario no es, a veces, más que revolucionario a contracorriente, un progresista al revés. Esta línea de rechazo a lo moderno no nace en el siglo XIX sino que resulta tan antigua como la humanidad misma, en todo momento histórico encontramos una oposición al cambio, a lo nuevo, a lo moderno; como una reacción universal de prejuicio eterno contra el cambio.

El epíteto “antimoderno” data de una fecha reciente, 1922, momento en el que aparece utilizado en *Journal* de Charles Du Bos:

Ce matin, j'ai essayé de faire sentir à mes élèves l'emploi si remarquable, si totalement anti-moderne que Pascal fait du mot cœur, le cœur pour Pascal, est organe de connaissance avant et plus même qu'organe de sensibilité, lorsqu'il dit: c'est par le cœur que nous connaissons les trois dimensions de l'espace (Du Bos, 1946:103).

Y, en ese mismo año, aparece en la obra titulada *Antimoderne* de Jacques Maritain *ce que j'appelle ici antimoderne aurait pu tout aussi bien être appelé ultramoderne* (Maritain, 1922:14) después cae en desuso hasta recientes fechas, cuando el investigador Antoine Compagnon publica *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes* (2005), obra que pone de nuevo en circulación este término despojado de las connotaciones peyorativas que se habían añadido en ocasiones a términos semejantes -tradicional, contrarrevolucionario...- a lo largo de la Historia del pensamiento<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Nos ocuparemos más ampliamente de su perspectiva sobre el tema en el epígrafe “Et en fin Compagnon vint !” Vid. *Infra* pág. 32.

### 1.2.2. Arqueología del pensamiento antimoderno.

El significado del término antimoderno, es decir, esa resistencia al progreso, al mundo moderno y el prejuicio contra el cambio, lo podemos rastrear en el pensamiento occidental desde hace mucho tiempo<sup>5</sup>. Así en autores como Blaise Pascal ya se pueden encontrar ideas que apuntaban esta línea de pensamiento que se prolonga hasta nuestros días. Por este motivo, Antoine Compagnon lo estima como *une réaction universelle* que puede ser relacionada con el binomio tradición-innovación, acción-reacción, permanencia-cambio.

El siglo XIX se presenta pues como heredero de los principios de la Ilustración que conciben la Historia de la Humanidad como un camino de progreso apoyado en el ejercicio de la razón y el desarrollo de la libertad humana. De su ejecución efectiva nacerá una sociedad que, basada en el liberalismo económico y político así como en el desarrollo científico, propicia la plena expansión del individuo y del grupo social. Sin embargo, al margen de esta ideología, existe un grupo de autores cuyas ideas se oponían a esta herencia ilustrada y, más claramente, a la sociedad que se estaba instalando tras la Revolución: los antimodernos se emparentan pronto con las víctimas de la Historia y mantienen una relación particular con estados psicológicos como la melancolía, la atracción suicida o modelos existenciales como el dandismo.

El genio antimoderno se refugia en una literatura que, en su expresión discursiva, paradójicamente, se aparta de modelos canónicos tradicionales y genera una forma artística que será considerada propiamente moderna a finales del siglo XIX, momento en el que se les llama tradicionalistas, malditos y otro tipo de epítetos todos ellos con claro carácter despreciativo.

---

<sup>5</sup> Compagnon indica que *La tradition antimoderne [...] est [...] une tradition aussi ancienne que la modernité*. (2005:11).

Estos escritores han sido bautizados recientemente por el crítico Antoine Compagnon con el nombre de *les antimodernes* aunque también son conocidos como *contrarrevolucionarios* o incluso *anti-lumières* como los llamó Nietzsche<sup>6</sup>. Entre los más destacados se encuentran el pionero de ellos, Charles Nodier, al que se añadirán Jules Barbey d'Aurevilly, Charles Baudelaire y algunos de los integrantes del grupo decadentista como Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Joséphin Péladan, Jean Lorrain, Joris-Karl Huysmans. Estos autores pretendían “dar cuenta de una realidad parahistórica [...] en una reacción contra todos y contra todo lo que se moviera dentro del mundo creado tras la Revolución” (Guerrero Alonso M.L., 2005:11).

Pero ¿en qué otros autores, antes del siglo XIX, habían ya existido vestigios de esta oposición a lo moderno?

#### 2.2.1. Una perspectiva antimoderna de raíz francesa: Blaise Pascal y el jansenismo.

La relación de Blaise Pascal con la religión católica comienza en enero de 1646, cuando descubre la doctrina jansenista con la lectura del *Augustinus* de Jansenio y de los escritos de Antoine Arnauld. Estas obras entusiasman a Pascal que ve, a partir de entonces, como objetivo supremo del hombre no la verdad sino la santidad.

Pero, además, Blaise Pascal, destacado físico y matemático en su época, vive la noche del 23 de diciembre de 1654, una profunda experiencia religiosa que da un giro completo a su existencia y que relata en su famosa obra *Mémorial*. La importancia de esta experiencia provoca su vinculación completa a la espiritualidad jansenista

---

<sup>6</sup> El autor Robert Wokler considera como fuente de tal término los *Nachgelassene Fragmente* de la primavera y el verano de 1877 donde dice: “Es giebt kürzere und langäre Bogen in der Culturentwicklung. Der Höhe des Aufklärung entspricht die Höhe der Gegen-Aufklärung in Schopenhauer und Wagner” (1967, vol. 4/2:478). [En el camino hacia el desarrollo de la cultura hay curvas más cortas y más largas. Schopenhauer y Wagner consideraron que el ascenso de la ilustración supuso el ascenso de la contra-ilustración][La traducción es nuestra].

delimitando uno de los derroteros que configuran la espiritualidad francesa posterior. Tanto es así que, tras ella, se retira al monasterio de Port-Royal donde empieza a practicar el ascetismo más riguroso a pesar de su delicada salud. La conversión a esta doctrina se ilustra poco después con su férrea defensa tras la polémica surgida por la publicación de la obra central de la visión jansenista, *Augustinus*. Para ello, compone los incendiarios panfletos conocidos como *Les Provinciales* en los que, con una sutil ironía, reprocha a los jesuitas su excesiva indulgencia en cuanto a la interpretación de la gracia. Además, en esta obra, se plantea los problemas del destino y de la vida moral lo que le ocasionará la condena y posterior persecución por parte de la Iglesia. Pascal se convierte así en el más intransigente de los jansenistas, viviendo tal doctrina hasta el extremo.

Su obra resulta especialmente interesante puesto que:

Cada juicio sobre la sociedad o los hombres de su tiempo adquiere su pleno significado al ser encuadrados en una profunda meditación sobre la condición humana y la relación de esta con Dios: lo trascendente dota de valor pleno a lo immanente. (Guerrero Alonso M.L., 2005:9).

Pero ¿en qué consistía esta interpretación exagerada del cristianismo que surgió en Francia en los albores del siglo XVII, que tanto defendió Pascal y que lo convierte en uno de los primeros “antimodernos”?



#### 1.2.2.2. El jansenismo.

Las primeras décadas del siglo XVII son el marco de un poderoso movimiento de renovación dentro del catolicismo en Francia. El regreso de la orden de los Jesuitas y el edicto de reforma del clero decretado por Henri IV que permitía la instalación de órdenes de espíritu renovador fueron el marco donde nació la corriente jansenista que, desde el inicio, denunciaba el carácter pernicioso que para el católico tenía la frecuentación del mundo y proclamaba la necesidad de una religiosidad mayor gracias a una intensificación de prácticas ascéticas y una espiritualidad más rigorista.

El verdadero origen de la corriente jansenista data del siglo XVI cuando surgieron numerosas disputas en torno al tema de la gracia en el seno de la Iglesia. Según la doctrina cristiana, el hombre, condenado desde el pecado original, no puede ser salvado más que por los méritos de Jesucristo, lo que comúnmente se conoce como el Misterio de la Redención. La forma de la salvación que Cristo trajo a los hombres es la recuperación de la comunicación de la criatura con el Creador, mediante la Gracia de Dios; la naturaleza humana ha de luchar por vivir en un estado de gracia. Ahora bien ¿cómo se concilia el libre arbitrio que posee el hombre con la eficacia soberana de la gracia?

Este libre arbitrio, según la ortodoxia católica, permite al hombre elegir entre el Bien y el Mal y dota su decisión de valor para Dios. Sin embargo esto no es así para el jansenismo, lo que demuestra el contenido herético de las ideas jansenistas, censuradas en numerosas ocasiones. Pero más allá de las querellas teológicas, hemos de ver el jansenismo como una actitud que reivindica un acceso personal a la verdad, una disposición individual para ser iluminado y una actitud que privilegia la relación íntima del que busca o del que ya ha recibido la iluminación de Dios, lo que supone un

individualismo que está lejos del orden canónico de la sociedad del Antiguo Régimen, esencialmente grupal y exaltadora de la tradición, en detrimento de las búsquedas individuales; por ello, la presencia de la búsqueda espiritual individual convierten al jansenismo en una doctrina “moderna” y en estrecha relación con la espiritualidad de la Reforma.

Para el jansenismo, solo la intervención divina puede poner al hombre en la vía de recuperar su comunicación con Dios, que el ser humano puede favorecer apartándose de la esfera social y encaminando su razón a reconocer su condición miserable y su necesidad de Dios. El hombre debe elegir una vida de humildad, de penitencia y de piedad que le permita aproximarse a Dios si bien esto no le augura la actuación de Dios en su corazón; Dios selecciona a los redimidos sin que el hombre pueda hacer nada. A esta visión pesimista de la realidad hemos de añadir la importancia que la teoría jansenista concede al pecado original que trajo la ruptura del hombre con una primera situación de grandeza espiritual situada fuera del tiempo histórico que, por el contrario, es concebido como pérdida o caída. Hubo un tiempo en el que el hombre era plenamente feliz dedicado exclusivamente a la glorificación de Dios; sin embargo, la “caída” original consistió en el abandono por parte del hombre del amor a Dios para sustituirlo por el amor a sí mismo, ese “amour de soi” que los jansenistas consideran que nunca podrá remplazar el primer objeto de amor que tuvo el hombre: la unión con Dios, que le hizo plenamente feliz; la existencia humana, en búsqueda perpetua de esa primera situación que jamás se alcanzará sin iluminación, no es más que una dinámica inútil: tal es el contenido del pesimismo casi nihilista la doctrina.

Más que los acontecimientos históricos, lo que nos lleva a estudiar esta corriente es el comportamiento que anunciaban; los jansenistas querían plasmar lo *divino en el tiempo*, crear una forma cristiana que pasara necesariamente por el sacrificio y el

*holocausto de sí mismo, es decir, de todo aquello que desviaba el corazón del amor de Dios.* (Millán Alba, 1994:512).

En esta línea de defensa de un catolicismo más riguroso se encuentran las reflexiones de la obra de Blaise Pascal, que intenta despertar la conciencia de los hombres que ve entregados a múltiples ocupaciones, lúdicas y laborales, lo que él llama *divertissement*<sup>7</sup>, para escapar de su miserable condición humana. Según el pensador, el hombre utiliza estos *divertissements* para apartarse de una situación de reposo que le resulta insoportable, por lo que su existencia se reduce a una interminable búsqueda de objetos de deseo que, cuando son conseguidos, generan un reposo insoportable (*l'ennui*). La existencia del hombre se convierte así en una condena a “moverse de continuo” para la conseguir esos objetivos que generan un falso descanso. Según lo que hemos visto antes y siguiendo la doctrina jansenista, entonces para Pascal, los estamentos privilegiados, el rey y los nobles, en realidad eran los más alejados de Dios puesto que gozaban de más tiempo para estar ocupados, “divertirse” y alejarse del reposo y reflexión que une a Dios.

Esta doctrina, opuesta totalmente al progreso, a la afirmación de la libertad humana y a la confianza del hombre en su raciocinio y el sentido de su acción en el mundo, influyó profundamente el pensamiento y el catolicismo francés durante la segunda mitad del siglo XVII y tuvo repercusiones posteriores que llegan hasta el siglo XX.

La huella del jansenismo, lejos de desaparecer se prolongó en el marco del pensamiento galo en creaciones [...] tan importantes como las [...] de François Mauriac, Georges Bernanos o Julien Green (Guerrero Alonso, M.L., 2005:3).

---

<sup>7</sup> El fragmento 126 de la obra de Blaise Pascal *Pensées* está completamente dedicado a definir lo que el autor entiende por *divertissement*.

El nihilismo jansenista y su rigor moral se reflejaron en determinado sentimiento religioso que surgirá en algunos focos católicos franceses en épocas posteriores. Concretamente, la propia madre de Jules Barbey d'Aurevilly se sintió cercana a dicha doctrina, lo que marcará profundamente la religiosidad del escritor. El peso de este pensamiento se puede rastrear en casi todas sus obras pero especialmente en *Une histoire sans nom*, que será objeto de un capítulo de esta Tesis.

### 1.3. EL TÉRMINO “CONTRARREVOLUCIONARIO”.

A menudo, a lo largo de este trabajo, utilizaremos también el término **contrarrevolucionario** referido exclusivamente a aquellas ideas políticas que se opusieron a la nueva sociedad surgida tras la Revolución Francesa.

La palabra “contrarrevolución” apareció por primera vez en el diccionario francés en 1798 definida como *seconde révolution en sens contraire de la première et rétablissant les choses dans leur état précédent*. Es decir, una clara voluntad de volver al Antiguo Régimen y de negar el cambio. Paradójicamente veremos que los contrarrevolucionarios solían ser individuos cosmopolitas, reticentes a identificarse al sentimiento nacional e incluso algunos habían sido revolucionarios.

La Contrarrevolución nació con la intención de restablecer la tradición de la monarquía absoluta pero pronto se convirtió en la representación de la minoría política y acabó integrándose en el sistema político, oscilando entre el rechazo al mismo y la participación dentro del sistema. El pensamiento contrarrevolucionario culpabiliza a la voluntad humana por haberse rebelado contra los designios de la Providencia y

provocado la ruptura del hombre con Dios. La Historia se convirtió en un combate continuo entre los designios de la Providencia y la voluntad humana que aparecerán recogidos en las ficciones de los autores contrarrevolucionarios.

Los contrarrevolucionarios ven la Revolución francesa y los principios establecidos por ella no como un acontecimiento que pertenece al pasado sino un continuo que atraviesa el siglo XIX y que mina el interior de la sociedad francesa en particular y el de Europa en general. Barbey d'Aurevilly expresa en su obra un sentimiento de inmensa amargura por las numerosas revoluciones y los regímenes sucesivos. Para él, la Revolución ratifica la ruina de una sociedad francesa construida sobre la familia, el orden y la moral católica y considera que esta ruina tiene su origen en el pensamiento de los filósofos de las Luces *Rousseau et ses abominables descendants*<sup>8</sup> que han impuesto, a su juicio, *ce temps de politique imbécile et infâme, qui nous mène au néant*<sup>9</sup>

El movimiento contrarrevolucionario no se limitó a Francia sino que fue un fenómeno que se expandió a todo Occidente, con movimientos de la misma naturaleza en Estados Unidos, Irlanda, Holanda, Bélgica...

---

<sup>8</sup> Carta a Léon Escudier del 11 de agosto de 1858.

<sup>9</sup> Carta de Elisabeth Bouillet del 11 de marzo de 1876.



Apariencia de los chuanes.

Los emigrados, los jefes locales en Francia y las organizaciones clandestinas fueron el “ejército” de este movimiento caracterizado por la dispersión de su acción. Las únicas acciones bélicas que podemos entrever son las insurrecciones en el oeste de Francia (en Bretaña, en Vendea y en el sudoeste especialmente) y la resistencia en 1794 de los clichyens contra el Directorio. Los provocadores de estas revueltas, como explica el autor Jacques Godechot, en su libro *La Contre-révolution* (2001), solían ser curas refractarios o nobles y todas ellas tenían unas características comunes: se daban en lugares mal comunicados, alejados de núcleos urbanos, en el seno de una sociedad de tipo feudal, dominada por los señores de la tierra, los párrocos y la pervivencia de supersticiones.



Símbolo de los chuanes.

Las revueltas más importantes fueron sin duda las que tuvieron lugar en Bretaña y Normandía en un movimiento conocido por el nombre de Chuanería. Estos levantamientos se extendieron durante diez años por Francia y tuvieron eco en toda Europa pero con poca influencia de las diferentes teorías de la Contrarrevolución. La importancia reside de todas formas en que estas ideas permanecieron hasta finales del siglo XIX.

#### 1.3.1. Arqueología del pensamiento contrarrevolucionario.

La corriente de pensamiento contrarrevolucionario influyó notablemente al escritor Jules Barbey d'Aurevilly, y es especialmente perceptible en *L'Enfermée*, *Le Chevalier des Touches* y *Une histoire sans nom* aunque en este último en menor medida. Barbey d'Aurevilly se posicionó siempre a favor de esta corriente, entre otras razones, por los efectos que la Revolución tuvo sobre su familia, venida a menos tras la explosión revolucionaria.

Veremos como los relatos de Barbey d'Aurevilly están escritos en función de *cette large ornière de sang qui a coupé en deux l'histoire de France, et dont les bords s'écartent chaque jour de plus en plus* como expresa el narrador de *Un prêtre marié*, y que su imaginario está obsesionado por *l'écoulement comme une fange, [du] bronze antique et solide de la France dans le dépotoir de la Révolution* como expresa en *Une histoire sans nom*; sus obras ponen en evidencia algunos aspectos de este enlace íntimo entre vestigios novelescos, retrato de un siglo agónico resultado de esta catástrofe, y simbolismo contrarrevolucionario. El autor Philippe Berthier señala en este sentido:

L'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly se construit en grande part de la déconstruction révolutionnaire et en exhibe partout les stigmates: peut-être n'existe-t-elle que parce qu'il y a eu, en amont, ce sacre du désordre contre lequel elle s'acharne à protester, mais qui la soutient, la fascine et dont elle ne finit pas d'explorer les implications catastrophiques, de décliner le paradigme désastreux. (1990:779).

Pero este movimiento ideológico ya existía en el pensamiento occidental desde tiempo atrás, veamos pues quiénes fueron los primeros artífices de estas ideas que no apoyaban el curso natural de los acontecimientos.

#### 1.3.1.1. Edmund Burke.

En 1789, el autor inglés Edmund Burke en su obra *Reflections on the Revolution in France* lanzó una serie de argumentos en contra de la Revolución Francesa. La gran influencia que estos ejercieron en su época nos lleva a considerarlos como los primeros vestigios del pensamiento contrarrevolucionario que además no solo inspirarán a los



contrarrevolucionarios franceses sino también a los románticos alemanes, a filósofos del siglo XVIII y a los conservadores ingleses.

Tal relato comprende la correspondencia entre el autor y Charles-Jean Depont, joven gentilhomme de París. La preocupación dominante en este intercambio epistolar era la de diferenciar el proceso histórico que la libertad civil había seguido en Francia tras la Revolución, del que había surgido en Inglaterra tras la revolución “Gloriosa” de 1688. Por este motivo, establece una continua sucesión de comparaciones entre ambas naciones aportando, y esto es lo que resulta novedoso de la obra, una visión de la situación que se estaba viviendo en ese momento en Francia, de la que se mantenía informado continuamente por gentes del lugar y por fuentes oficiales, desde el exterior.

En aquella época, los seguidores de los liberales británicos se encontraban divididos entre los que apoyaban la transformación del orden tradicional (disociándose del pasado aristocrático y religioso de la nación) y aquellos otros que defendían la Constitución inglesa y sus fundamentos sociales, viendo en la Revolución Francesa una imitación de la *Glorious Revolution* de 1688, verdadero origen del régimen liberal inglés, y a los que defiende Burke con su obra. Edmund Burke quiere sobre todo mostrar a la opinión pública que la Revolución Francesa no tenía nada que ver con la tradición inglesa y que la difusión de sus principios no podía engendrar más que la corrupción del sistema inglés.

Dentro de las numerosas ideas que Burke vierte en su obra, vamos a considerar dos que contienen un claro elemento contrarrevolucionario; la primera de ellas aparece al inicio de su obra, en el momento en que el autor inglés, a pesar de considerar la Revolución francesa como el acontecimiento más asombroso de la Historia: *tout paraît hors de nature dans ce chaos étrange où la légèreté le dispute à la férocité et où tous les crimes se mêlent indistinctement à toutes les folies* (Burke, 1989:13), rechaza lo que

conciernen el principio de la **soberanía popular**. Para Burke, era inconcebible que el hombre tuviera derecho a cambiar sus gobernantes porque el poder legítimo se basaba esencialmente en el derecho natural clásico que regulaba la sucesión al trono de conformidad con la Constitución siguiendo, por otra parte, la tradición liberal inglesa. La instauración de un nuevo orden le parecía lamentable y los cambios provocados negativos; en este sentido cita, por ejemplo, la composición de la Asamblea de *les membres les plus inférieurs et les plus ignorants de chaque classe; en un mot, les mécaniciens de la profession* (Burke, 1989:53): la plebe en el poder originaba la subversión de los valores humanos más altos y la destrucción de los sentimientos más nobles que para él eran los únicos que podían hacer civilizada la vida en sociedad.

La segunda idea claramente contrarrevolucionaria es la oposición del autor a los **Derechos del hombre** proclamados por la Revolución. Edmund Burke considera en su obra que eran producto de elucubraciones mentales porque estaban fuera de la realidad al establecer unas ideas demasiado abstractas que, por ello mismo, eran impracticables pues no tenían en cuenta las condiciones reales de la vida de los hombres. Para Burke estos derechos eran idóneos para destruir, nunca salvaguardar, la libertad; mientras que la observación de las tradiciones dejaba libre la posibilidad de nuevas adquisiciones, pero proporcionaba la segura garantía de cada adquisición. Destruyendo la autoridad real, Francia había roto con sus mejores tradiciones y había dado la supremacía a los elementos más bajos, degenerados y disolutos del pueblo. Edmund Burke realiza un minucioso análisis de los nuevos factores constitutivos de la vida estatal de Francia. El primero es la calidad de las personas que, como representantes del pueblo, llevan el cargo de la responsabilidad estatal. Estas personas privilegiaban el derecho individual en detrimento del derecho natural de manera que cualquier hombre podía llegar al poder, lo que provocaría seguramente la ruina al país:

Le peuple a beau opter pour la vertu et la sagesse, son choix ne confère ni l'une ni l'autre à celui qu'il veut bien sacrer de ses suffrages (Burke, 1989:51).

La France aujourd'hui nous offre le tout premier exemple d'un pouvoir formé par un groupe de citoyens devenus maîtres de faire de leur pays ce qu'il leur plaît et qui ont volontairement choisi de le fragmenter de cette manière barbare (Burke, 1989:233).

Burke preferiría apoyar el legado de la historia viendo la libertad propia de la naturaleza humana como algo que necesita un gobierno para evitar su corrupción: *Nous ne savons pas tirer de l'histoire toutes les leçons morales qu'elle comporte* (1989:179).

Estas ideas, inseparables de la Revolución, se prolongarán a lo largo de todo el siglo XIX y se opondrán frontalmente al culto al progreso, al optimismo de la Modernidad y a los deberes y derechos del hombre y a la democracia, como hemos visto, colocando al hombre en el pesimismo con la clara intención de defender una sociedad cuyos pilares eran la aristocracia y la teocracia.

#### 1.3.1.2. Joseph de Maistre.

Las ideas de Burke serán retomadas posteriormente por el filósofo francés Joseph de Maistre que está considerado como uno de los máximos representantes del pensamiento conservador opuesto a las ideas de la Revolución francesa<sup>10</sup>. Barbey d'Aurevilly descubre la obra de este autor hacia 1830; el absoluto rigor del teórico católico y el vigor de sus ataques contra la Revolución francesa influyen en el pensamiento de Barbey d'Aurevilly que le dedicará un extenso artículo publicado en

---

<sup>10</sup> Se le llega a llamar *combatidor del racionalismo volteriano* (Bravo Castillo, 1994:1047).

1849 en *L'Opinion publique* y que retomará en 1851 en *Les Prophètes du passé*<sup>11</sup>. Miembro soberano del Senado de Saboya, en la época en la que esta región formaba parte del reino de Piamonte-Cerdeña, tuvo que emigrar tras la ocupación de las tropas francesas en 1792. Se traslado después a Rusia donde residió catorce años durante los cuales el rey Víctor Manuel lo nombró ministro plenipotenciario.

Desde muy pronto se ejercita en temas filosóficos, históricos, políticos y religiosos nutriéndose particularmente del pensamiento del famoso teólogo Saint-Martin. Entre sus obras, hay dos que hemos de tener en consideración por su importancia ideológica: *Considérations sur la France* y *Les soirées de Saint-Petersbourg*.

En *Considérations sur la France*, publicada en 1797, las propias víctimas de la Revolución toman la palabra para comprender lo que había sucedido y para afrontar un futuro probable. A diferencia de Burke, Maistre residía en la Saboya fronteriza con Francia con lo cual sus vivencias eran más exactas. Así, trata de explicar que la Revolución es un fenómeno totalmente nuevo en la historia resultado de un castigo. Esta obra, a pesar de la importancia de sus ideas, no tuvo especial influencia en Europa pero sí en nuestro autor normando, como veremos.

*Les soirées de Saint-Petersbourg*, la obra más conocida del autor, publicada en 1820, recoge las conversaciones de tres personajes que disfrutaban navegando por el río Neva en barca, ante la vista de un paisaje magnífico a principios del siglo XIX, poco después de la Revolución Francesa. San Petersburgo se presenta como un observatorio privilegiado de esta época pues es el lugar donde muchos emigrados se instalaron huyendo de la Revolución. Esta obra contiene nueve conversaciones (entretiens) que

---

<sup>11</sup> *Grand esprit, énorme portée philosophique, imagination de flamme avec une acuteness que n'ont pas toujours ces esprits flambants*” dice de él en el *Deuxième Mémoire* con fecha de 19 de septiembre de 1838.

giran en torno a la idea del mal y reconsideran la idea de Dios a la vista del nuevo mundo que se planteaba tras los acontecimientos históricos.

Jules Barbey d'Aurevilly quedó profundamente marcado por esta obra como indica en su *Memorandum* en una nota del 21 de septiembre: *j'ai retrouvé un peu de mon moi en finissant le second volume des Soirées de St-Petersbourg de Maistre. Ouvrage qui coupe la respiration à force d'idées et d'images*<sup>12</sup>

*Les Soirées de Saint-Pétesbourg* reflexionan también sobre los principios teológicos de la Reversibilidad de los méritos y la Expiación, que se fundamentan en que la Inocencia y la Culpa se encuentran fructíferamente para rescatar a la condición humana de la condena que la falta original le ha impuesto y comunicarla de nuevo con el espacio divino. Las ficciones de nuestro autor pivotarán a menudo sobre estos dos grandes principios, Inocencia y Culpa, concretados en las distintas instancias narrativas que las componen.

#### **1.4. ET ENFIN COMPAGNON VINT!**

Los estudios que existen sobre la Contrarrevolución y el pensamiento contrarrevolucionario son escasos y, en ocasiones, de signo partidista a favor o en contra. Esto puede deberse a que, durante mucho tiempo, se ha considerado que tal ideología no existía como tal y se consideraba que sus partidarios solo querían reestablecer lo destruido por la Revolución, lo que resulta inexacto como hemos visto.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> J. Petit llega a decir “Joseph de Maistre est pour lui... le métaphysicien de cet univers satanique dont Byron est le poète” (Petit, J., 1966:XXXII).

<sup>13</sup> Vid.Supra pág. 23.

En estos últimos años, se ha producido un auge en el estudio de este movimiento como respuesta al interés creciente por el origen y la comprensión de las corrientes políticas de signo reaccionario. En este sentido, en 2005, el autor francés Antoine Compagnon, publicó la obra *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes* que nos va a servir de guía para la investigación que nos proponemos.

Esta obra, además de ser un estudio detenido de este pensamiento, propone un intento de clasificación y agrupamiento de una serie de escritores bajo el epíteto antimoderno o antirrevolucionario. Compagnon estudia la vertiente literaria del movimiento pues la literatura se convierte en un medio de expresión privilegiado de las ideas contrarrevolucionarias y antimodernas. A través de ella, podemos rastrear más profundamente este movimiento.

Gracias a la clasificación que intenta aplicar Compagnon, accedemos a una pléyade de escritores que nos revelan en sus obras las ideas antimodernas y contrarrevolucionarias, creando una literatura que resulta combativa y “diferente” a la que solemos estudiar para ilustrar el siglo XIX. Se nos presenta una sensibilidad que más que una voluntad de restaurar los valores de la tradición parece una especie de ironía inseparable de la propia modernidad en los siglos XIX y XX.

Este amplio ensayo se articula en torno a este concepto de antimoderno entendido como *le doute*, *l'ambivalence*, *la nostalgie* frente al moderno. La originalidad y la pertinencia de su fórmula reposan sobre la definición de una sensibilidad que no se identifica con una simple oposición con respecto a esta sino a una actitud reflexiva y a un rechazo a sus elementos subversivos porque, según Compagnon, los antimodernos se benefician de un estatus de “modernes déchirés”, “intempestifs” incluso de *doubles des modernes*, *de critiques modernes de la modernité*, *ou de modernes vus de dos* (Compagnon, 2005:441). Como ya vimos, Compagnon entiende el epíteto antimoderno

como resistencia a las verdades modernas pero siempre teniendo en cuenta que es un producto de la Modernidad, oscilando entre el puro rechazo y el compromiso. Un antimoderno no era alguien que se oponía a lo moderno por oponerse sino que ofrecía una alternativa diferente a ello. Algunos, los menos radicales, querían superar la Revolución tomando los elementos buenos que contenía uniéndolos a lo tradicional. Teniendo en cuenta aspectos históricos y críticos, aunque también ideológicos y políticos, los antimodernos se apegan a una resistencia a lo excesivo de la Modernidad.

Jules Barbey d'Aurevilly puede ser considerado como un autor antimoderno pues está en la línea de todo lo anteriormente descrito. Hay que tener en cuenta, no obstante, que el grupo de “antimodernos” dista mucho de ser homogéneo. Así, por ejemplo, a diferencia de otros escritores, el autor normando siempre expresó su rechazo a la Revolución y su deseo de volver al Antiguo Régimen:

N'a-t-[on] pas dit à Dieu: sortez de nos lois, de nos institutions, de notre éducation? Nous ne voulons plus de vous. Qu'a-t-il fait? Il s'est retiré et il vous a dit: Faites! Il en résulte notamment l'aimable seigneur de Robespierre. Votre Révolution n'est qu'un grand et terrible sermon que la providence a prêché aux hommes. Il est en deux points. Ce sont les abus qui font la Révolution, c'est le premier point et il s'adresse aux souverains. Mais les abus valent infiniment mieux que les révolutions et ce second point s'adresse aux peuples (Barbey d'Aurevilly, 2008:116).

Y rechaza continuamente la república:

Une république détruite ne peut jamais se relever. Il n'en est pas de même pour la monarchie parce que la monarchie c'est une chose simple. Mais la république est une machine très compliquée. Une fois détruite c'est pour toujours. C'est comme si vous mettiez le pied sur une morte, jamais vous ne la mettriez en état. (Barbey d'Aurevilly, 2008:116).

Según una paradoja enunciada por Albert Thibaudet y retomada por Antoine Compagnon, si en Francia la vida política tiende hacia la izquierda, la literaria tiende a la derecha. Entre la Revolución y la Segunda Guerra Mundial, como la mayoría de los antimodernos fueron excluidos de las esferas oficiales de poder de la política y la vida social francesa, un número significativo se refugió en la literatura y en la escritura de ideas: Balzac, Baudelaire, Flaubert, Proust, Céline... son algunas de las figuras que se resistieron al armazón ideológico del mundo cuyos mimbres son el Racionalismo, el Cartesianoismo, y los valores ilustrados que desembocaron en una visión optimista de la condición humana y la Historia. Cuando creen, si creen en algo, es en la imposibilidad para el hombre de redimirse de un destino fatal y en el absurdo de ver la Historia como progreso. No muestran sensibilidad más que a lo sublime del horror:

Dans une société en majorité jeune où l'avant-gardisme est devenu une mode et le jeunisme un mythe, c'est l'attachement au passé qui, par un renversement dialectique, constitue désormais une marginalité ou même une clandestinité et, comme telle, un héroïsme. (Compagnon, 2005:413).

Pero, como bien explica Compagnon, no hemos de ver a estos autores como los eternos reaccionarios que añoran un pasado mejor sino al contrario, estos antimodernos son plenamente de su tiempo y se dedican a juzgarlo sin someterse a él. Políticamente el antimoderno es un contrarrevolucionario diferente a los conservadores coetáneos, su oposición al orden liberal es radical, repudiando sus premisas. Filosóficamente, el antimoderno es anti-Ilustración; se opone el Racionalismo cartesiano y sigue la premisa pascalina “el corazón tiene sus razones que la razón no conoce”. Existencialmente, el antimoderno es un pesimista, que rechaza el culto al progreso. Moral y religiosamente,



el antimoderno acepta consciente o inconscientemente la doctrina del pecado original, desarrollada en el tema de la maldición de la condición humana.

Antoine Compagnon divide su obra en dos partes, una que configura un modelo del retrato robot del antimoderno y la otra que reconstituye algunos grandes perfiles antimodernos<sup>14</sup>.

En la primera parte de su estudio, titulada *Idées*, Antoine Compagnon enuncia los rasgos estructurales de estos escritores antimodernos que los distinguen de los academicistas y tradicionalistas:

Ces figures de l'antimodernité peuvent être reconduites à un nombre restreint de constantes [...], et encore elles forment un système où nous les verrons se recouper souvent. (Compagnon, 2005:17).

En una segunda parte, titulada *Les hommes*, propone algunas monografías de varias personalidades cuyo compromiso ideológico es descrito a la luz de los criterios establecidos previamente. Antoine Compagnon rinde homenaje a un grupo heteróclito de escritores que resisten a lo moderno o mejor dicho aquellos que defienden lo contrario de todos aquellos que, en su época, encarnaban o pretendían encarnar el progreso, la vanguardia, la modernidad; siguiendo unos *chemins qui n'ont pas été empruntés par l'histoire* (Compagnon, 2005:9); van a contrapelo de ella, es el caso de Joseph de Maistre, Chateaubriand, Baudelaire, Léon Bloy, Péguy<sup>15</sup>...

---

<sup>14</sup> Ya en una reflexión iniciada en una obra precedente *Les cinq paradoxes de la modernité*, este mismo autor se preguntaba sobre las contradicciones de una modernidad cuya única consigna era romper con la tradición, negando el valor del pasado y exaltando lo nuevo como valor absoluto; por este motivo tal autor afirma «Mes préférences vont aux artistes qui ne furent pas les dupes de la modernité».

<sup>15</sup> Thomas Gueydier los llega a llamar *empêcheurs de tourner en rond de notre littérature* en *Esprit et Vie* (2006:30-31). Este mismo autor critica, en esta misma obra, a Compagnon porque se sitúa y sitúa a los autores en un plano estrictamente formal, si bien la característica de todos ellos es el rechazo a clasificarse en un paisaje estrictamente literario y estético en nombre de convicciones filosóficas o religiosas. Además autores como Julien Benda es clasificado desde un punto de vista literalmente

Nos centraremos en la primera parte de la obra que funda y justifica los retratos literarios de la segunda porque nos servirá para un estudio más detenido de las ideas de nuestro autor. Así Antoine Compagnon discierne *pour décrire la tradition antimoderne* (Compagnon, 2005:17) seis « figuras » o caracteres :

- La figura histórica o política. Los autores, que paradójicamente eran en ocasiones hijos de las Luces o antiguos revolucionarios, se muestran **contra la Revolución** que se acaba de producir en Francia pues consideran que va en contra de los valores tradicionales, de la aristocracia y de la teocracia características del Antiguo Régimen y se oponen al culto al progreso que juzgan absurdo y ridículo porque niega la bondad de la naturaleza humana. Frente al optimismo del *buen salvaje*, los deberes y los derechos adquiridos ahora por el hombre, ellos entroncan con un pensamiento negativo sobre la naturaleza humana y su acción en la Historia, reviviendo, en cierto modo, la doctrina del pecado original. La Contrarrevolución nace con la intención de restablecer la tradición de la monarquía absoluta pero pronto se convierte en la representación de una minoría política que entra en el juego político (partido legitimista).
- La figura filosófica. Estos mismos autores manifiestan una clara **oposición a las Luces** del siglo XVIII. Se prefiere a Pascal (la inteligencia o el entendimiento no son suficientes para dar cuenta de la naturaleza humana y su circunstancia)

---

contrario al que él mismo tenía sobre su propia obra. De esta forma Compagnon *n'a qu'un but: mettre de côté le sens, la signification et le réel pouvoir subversif des écrivains anti-modernes pour les faire rentrer dans les cases rassurantes de la stylistique, déconnectés du réel* (idem).

frente a Descartes, el Empirismo y el pragmatismo. El siglo que admiran es el siglo XVII como excepcional frente al resto de siglos en lo que la literatura francesa se veía reducida a una generalidad, a un estilo periódico o a un dogma filosófico. La Historia nos enseña que Dios es el creador, pasar del derecho divino a la razón o de la teocracia a la democracia se considera erróneo, el culto al progreso es “la doctrina del perezoso”.

- La figura moral o existencial. El **pesimismo** es una característica de sus obras. Pesimismo entendido como resignación que toma diversas formas *désespoir, mélancolie, deuil, spleen ou mal du siècle* (Compagnon, 2005:63) y aparece como temor ante la igualdad de los individuos. Hasta entonces la teocracia era la única manera de organizar la sociedad porque siempre había existido un derecho no escrito procedente de Dios, del tiempo, de la historia de las costumbres; los nuevos derechos adquiridos por todos los individuos eran aceptados negativamente por grandes sectores de la sociedad. De Maistre llega a decir *tout est mal parce que rien n'est à sa place* (2006:53) Para los antimodernos el hombre natural debe ser contenido, la sociedad es más importante que el individuo (solidaridad y comunidad son exaltadas frente a igualdad y libertad): *partout où l'individualisme devient prépondérant dans les rapports sociaux, les hommes descendent rapidement vers la barbarie* (De Maistre, 2007:70).

Los contrarrevolucionarios defienden la causa pero no creen nunca en su éxito real, pues son conscientes de que la operación política que defendería sus

principios, la Restauración, no hacía más que consolidar las conquistas de la Revolución, asegurando además la irreversibilidad de las mismas. La creencia en el progreso y la confianza en la ciencia relegan el tradicionalismo y el sobrenaturalismo<sup>16</sup>, lo que provoca una decadencia de la monarquía y la Iglesia.

El pesimismo se alimenta en el escepticismo con respecto de la ley del progreso, el cual representa pues una concepción errónea de la sociedad humana y conduciría a una expansión del individuo que llevaría a la anarquía.

- La figura religiosa. Este pesimismo proviene de una teología más o menos explícita del pecado original que contamina nuestros actos e invade nuestra existencia. La religión está siempre presente en estos autores, especialmente a través del concepto y de la realidad del pecado original. En el siglo XVIII, se tomaba la naturaleza como base, fuente y tipo de todo bien pero los antirrevolucionarios retoman el concepto de religión revelada, la búsqueda de una vuelta a la voluntad divina contra la voluntad del pueblo.
- La figura estética se refleja especialmente en la aparición de lo **sublime**. Burke asocia lo sublime a todo aquello que puede obrar de una manera análoga al terror, lo que suscita la emoción más fuerte que el alma es capaz de sentir. El terror se convierte en la emoción sublime por excelencia y este sentimiento es

---

<sup>16</sup> Sistema en que se da capital importancia a lo sobrenatural pues la condición humana encuentra su justificación y sentido pleno relacionándola con una instancia trascendente, “lo sobrenatural”.

provocado por La Revolución en Burke que la ve como *incompréhensible*. Maistre llega a decir: *C'est la soif de sang qui relève du sublime [...] le génie a besoin de violence et de sang* (De Maistre, 2006:119) Ve de esta manera la ejecución del rey como “sublime”, como un rito fundador de la sociedad y como un acontecimiento único en la Historia. La estética de lo sublime privilegia pues, la temática de la violencia, la energía desbocada y lo sobrenatural, situaciones que sobrepasan el entendimiento racional humano y sobrecogen.

- La figura de estilo. En el estilo antimoderno, la figura predominante es la **vituperación**. El contrarrevolucionario se opone así a la tradición burguesa y se convierte en un profeta de la infelicidad, anuncia catástrofes, lo que resulta sintomático de la decadencia de las costumbres que han conducido a la Revolución. De esta desproporción nace el estilo mordaz, excesivo, contradictorio, desmesurado y estridente. Además, la inspiración propia de los antimodernos se funda sobre la paradoja, el oxímoron y la alianza de términos contradictorios, para expresar una experiencia de la realidad que no admite la comprensión racional.

### 1.5. JULES BARBEY D'AUREVILLY CONTRA SU TIEMPO: UNA EXISTENCIA ANTIMODERNA.

Nuestro autor, nacido en Normandía en el 2 de noviembre de 1808<sup>17</sup> y procedente de una familia monárquica y católica ennoblecida un siglo antes, recibió una formación marcada por el rigor religioso y los lamentos continuos de labios de sus progenitores por “la gran Francia” perdida tras la Revolución. En su infancia se sintió fascinado por el paisaje normando y por las leyendas de esta región que fueron sin duda transmitidas por su abuela de quien absorbió la admiración por un pasado mítico que la Francia oficial se esforzaba en arrinconar.

Durante toda su infancia tuvo también el sentimiento de ser rechazado por una madre poco cariñosa y un padre distante como afirma en su correspondencia “[*je me sens comme*] une espèce de paria d'une famille hypocrite”<sup>18</sup> o “*mes parents m'ont jeté à la mer, et il m'a fallu les reins que j'avais pour ne pas périr, avec mes goûts, mes passions et l'abandon où je me suis trouvé*”<sup>19</sup>. Este sentimiento de abandono le condujo a implicarse en sus amistades como la que mantiene con Guillaume-Stanislas Trebutien, bibliotecario en Caen que le ayudará a escribir *Le Chevalier des Touches* o *L'ensorcelée*<sup>20</sup>.

El año 1820 es decisivo en su vida, pues lo pasará en casa de su tío el doctor Pontas-Duméril, quien le transmitirá el gusto por lo liberal y por la medicina<sup>21</sup>. Los

---

<sup>17</sup> Como él mismo afirma “je suis réellement né le jour de Morts” y esto se convertirá en uno de los rasgos de la identidad de Barbey d'Aurevilly: nacido bajo el signo de la tensión entre la vida y la muerte, entre el presente y el pasado.

<sup>18</sup> Carta a Trebutien del 12 de abril de 1844.

<sup>19</sup> Carta a Trebutien del 8 de septiembre de 1852.

<sup>20</sup> La amistad entre ambos duró casi treinta años y se tradujo en una voluminosa correspondencia en la que intercambian información tanto personal como profesional. Barbey d'Aurevilly llega a declarar *je ne suis qu'un aveugle, vous serez mon bâton*. Su relación se rompió definitivamente en 1858.

<sup>21</sup> En este liberal y ateo se inspirará posteriormente para crear al doctor Terty en *Le Bonheur dans le crime*. Vid. *Infra* pág. 228.

conocimientos en medicina del autor normando fueron importantes a lo largo de su vida así escribe a Trebutien *j'ai la prétention d'être un très grand médecin inconnu* (Barbey d'Aurevilly, 1983:199) o el 5 de abril de 1853 anuncia *gravement attaqué par la maladie, nous avons pu, moi et deux médecins choisis par moi, maîtriser cette maladie et ma chère âme est très bien et va entrer dans la douce période de la convalescence* (Barbey d'Aurevilly, 1908:316) El Barbey d'Aurevilly adolescente se oponía cada vez más a las ideas de su ultraconservadora familia y a los valores de una pequeña nobleza provinciana y conservadora, a la que la Revolución había retirado todo prestigio y toda posibilidad de ascensión, y se interesaba cada vez más por la filosofía, la historia y, especialmente, la metafísica<sup>22</sup>.

Aunque cursó los últimos años del Bachillerato en París, momento en el que conoció entre otros al escritor Maurice de Guérin, que le descubrirá a Byron, a Alfred de Musset y a Walter Scott, no será hasta 1833, cuando se instale definitivamente en esta ciudad y se lance al mundo del periodismo. Escribió múltiples artículos de crítica con un tono cada vez polémico y mordaz que le valieron sólidas enemistades. Veremos que todos los relatos que nos ocupan fueron publicados en primer lugar en un periódico.

La vida parisina es para él una fuente de recriminaciones constantes:

Paris est la ville des promesses et de l'oubli. C'est une prostituée. Moi, je ne suis pas Parisien, Dieu merci ! Moi, je suis Normand<sup>23</sup>.

A partir de este momento, frecuenta los salones parisinos de Saint-Germain donde destaca por su talento de “conversador” que intentará imitar en sus obras. La técnica narrativa que más utiliza surge del juego del whist y de la conversación. En este

---

<sup>22</sup> El itinerario político de Barbey d'Aurevilly se opone al de Victor Hugo que efectúa el camino inverso (monárquico primero, republicano después), lo que explica la aversión profunda de uno hacia el otro.

<sup>23</sup> Carta a Élisabeth Bouillet del 28 de mayo de 1873.

sentido, el uso que hace de los “ricochets de conversation” que utiliza especialmente en *Les diaboliques*.<sup>24</sup>

El año 1840 marca un cambio progresivo en sus convicciones políticas y religiosas. En algo debió influir su asistencia asidua al salón legitimista y católico de la Baronesa De Maistre y su participación en la fundación de la Sociedad Católica editora de “La Revue du monde catholique” en la que Barbey d'Aurevilly se proclama defensor e historiador del clero francés. Barbey d'Aurevilly se convierte en un dandy “católico y sentimental” que, afín de deslumbrar con su exclusivo chaleco de terciopelo negro, se hará llamar Lord Anxious<sup>25</sup>. En su obra *Du dandysme et de George Brummel*<sup>26</sup> (1875), explica el modelo basado en la búsqueda de la originalidad, de la elegancia, incluso de la excentricidad y la provocación. Así, en un primer momento, busca la marginalidad, sin normas revolviéndose y despreciando una sociedad mediocre y burguesa pero más tarde se convierte en monárquico cuando el Antiguo Régimen está definitivamente superado.

Su relación con su tierra natal es compleja y vacila entre la fascinación, la nostalgia, la intimidad y la extrañeza que se reflejan en su obra<sup>27</sup>. Con el paso de los años, su pasado normando se convierte en un recuerdo deslumbrante; Normandía, en concreto su Cotentin natal, adquiere un valor mítico.

A partir de esta época, el escritor multiplica los viajes entre la capital y la región, esta doble polarización geográfica marca su identidad de hombre y de escritor: parisino y normando; hombre de los salones mundanos y de los grandes espacios de la Mancha.

---

<sup>24</sup> Vid. *Infra* pág. 176.

<sup>25</sup> Barbey d'Aurevilly es, junto con Baudelaire, uno de los teóricos del dandismo en Francia.

<sup>26</sup> En esta obra, Barbey d'Aurevilly relata también la historia de George Brummel que adquirió en los primeros decenios del siglo XIX la reputación de árbitro de la elegancia y rey de la moda. Arruinado, pasó sus últimos días en Caen en la misma época en la que Barbey d'Aurevilly estudiaba derecho. De este momento procede la fascinación por el dandy inglés.

<sup>27</sup> Él mismo se define como “étranger, quoique du pays”.



La nostalgia del tiempo pasado, del tiempo perdido se convierte en un tema recurrente en su obra<sup>28</sup>. En las diferentes notas que encontramos en su *Mémoranda* se barrunta este regreso a sus orígenes. Así, en 1836, cuando habla de una misa a la que asistió en Saint-Sauveur escribe: *tout cela a un caractère mélancolique qui me touche. C'est aussi une impression d'enfance* (Barbey d'Aurevilly, 1966:778). El 4 de diciembre de este mismo año apunta en esta misma obra que las vísperas a las que había asistido en Coutances evocan en él “*des mondes de souvenir*”. Pero es sobre todo en 1846, tras el mes de soledad y la crisis moral que pasa en Auvernia “*à l'état du Titan écrasé*” y durante el cual meditó profundamente su retorno al pasado, a las antiguas creencias y a la sensibilidad de su infancia, cuando esta evolución se acentúa y marca toda su producción: *la Normandie y est peinte avec un pinceau trempé dans la sanguine concentrée du souvenir* escribe a Trebutien.

El regreso de Barbey d'Aurevilly a su pasado normando y católico, este pasado que toma cada vez más un valor de absoluto, como único lugar de la Revelación divina y que, en 1851, presenta en *Les prophètes du passé*, se acelera por su encuentro ese mismo año con la baronesa de Bouglon, Adelaïde-Emilie de Sommervogel, cuya influencia le llevará a reconciliarse con la tradición religiosa, familiar y Normandía en 1855. A partir de este momento, encuentra la idea directriz de su estética la *plus profonde, la plus remuante poésie, c'est la poésie du passé*.

La Normandía más tradicionalista y católica, la que existía en los primeros años de Barbey d'Aurevilly, en plena decadencia del Imperio será el telón de fondo de sus relatos. Se convierte en el bardo de *un coin de terre chrétienne encore*. El hombre que

---

<sup>28</sup> Proust llega a decir de nuestro autor “les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre ou plutôt réfracté à travers des milieux divers, une même beauté qu'ils apportent au monde[...] Chez Barbey d'Aurevilly [...] les Vieux usages, les vieilles coutumes, les Vieux mots, les métiers anciens et singuliers derrière lesquels il y a le Passé, l'histoire orale faite par les pères du terroir, les nobles cités normandes parfumées d'Angleterre et jolies comme un village d'Ecosse...”(Proust, 1971: t. III,376).

había votado a favor de la pena de muerte en caso de sacrilegio, que anhelaba la Restauración y que añoraba la Inquisición, deplora la laicización de las leyes que, la Normandía de su infancia, no había recibido aún: *(le peuple) n'avait que sa huée pour tout supplice, et ce supplice, il voulait l'appliquer à un grand coupable impuni qu'une législation athée protégeait. Il avait raison* (Barbey d'Aurevilly, 1964:936). Veremos por ejemplo que *Le Bonheur dans le crime* se convierte en una nostálgica evocación de la jerarquía social que estructuraba aún su querida Baja Normandía, al alba del siglo XIX<sup>29</sup>.

Al mismo tiempo que las creencia y las tradiciones de su provincia natal, a Barbey d'Aurevilly le gusta recordar la vida esencialmente campesina de esta, la jerga de sus campesinos, que le habría gustado restituir en su novela, y las leyendas, que oía en particular siendo niño de boca de su abuela y de su niñera Jeanne Roussel, aparecen sin cesar en sus obras. Estos recuerdos están llenos de emoción, porque siente como los usos y costumbres de la región están desapareciendo bajo el imperio del progreso, de la civilización: *cette boueuse qui emporte au bout de son balai toutes les poésies du passé* (Barbey d'Aurevilly, 1889:86).

Su ejercicio literario se encamina a contracorriente respecto a la evolución que en aquellos momentos estaban experimentando las letras francesas, dirigiéndose hacia la estética del Realismo objetivo que ya estaba a punto de dar sus primeros frutos en la década de los 50<sup>30</sup>. Todo ello queda patente especialmente en su obra *Une vieille maîtresse* relato donde aúna al fatalismo amoroso y a la concepción pesimista de las pasiones y el decorado normando. Como indica M<sup>a</sup> Luisa Guerrero “el espacio de sus

---

<sup>29</sup> Vid. *Infra* pág. 176.

<sup>30</sup> La obra de Gisèle Cobière-Gille *Barbey d'Aurevilly, critique littéraire* (1962) recoge la críticas del autor contra él.

primeras décadas de existencia es sometido a un proceso de filtración cuyo principal agente es el trabajo de la ensoñación creativa” (Guerrero Alonso, M.L., 2005:17).

Asimismo se opondrá a la estética Realista y Naturalista, centrados en la materialidad sensorial percibida. Lo que el autor normando intenta denunciar en sus obras, siguiendo así la estela contrarrevolucionaria, es el desastre de la Modernidad en la que el hombre, impotente, no puede liberarse de una maldición primera que toma origen en su ruptura con Dios y que la Historia humana no ha hecho más que afirmar y agrandar como ha ejemplificado la Revolución francesa. Este devenir se plasma especialmente en la mujer, que Barbey d'Aurevilly convierte en agente maldito, transmisor voluntario o involuntario de la degradación fatal. Sus relatos a partir de 1860 se preocuparán por la dimensión íntima del hombre; un hombre corrompido, encerrado en el pecado original, atrapado entre un cielo inaccesible y un infierno horriblemente fascinante. Barbey d'Aurevilly señalará una amarga comprobación: el Antiguo Régimen y las prerrogativas de la nobleza pertenecían a un pasado remoto. Los héroes de sus relatos son los testigos de todo esto: seres al margen de la sociedad, supervivientes desencantados de un pasado añorado y heroico. El escritor muestra así su desprecio por la mediocre sociedad burguesa y por los valores modernos que vehicula.

La publicación de *Les Diaboliques* en 1874 marca el inicio de los conflictos con las autoridades morales y religiosas<sup>31</sup> que se repetirán con la prohibición en 1879 de la reedición de su novela *Un prêtre marié* por el arzobispo de París. Barbey d'Aurevilly encuentra y provoca la hostilidad de los medios católicos que le acusan de no poner en práctica sus ideas; de los libres pensadores que no aceptan su adhesión al catolicismo y de los monárquicos que le censuran por haber apoyado el régimen de Napoleón III y de

---

<sup>31</sup> En concreto fue acusada de *outrage à la morale publique et aux bonnes manières* debido a la inmoralidad de la obra (adulterios, infanticidios y profanaciones) mientras que en el prefacio se presenta como un defensor del orden moral.

los bonapartistas. Barbey d'Aurevilly se convierte a los ojos de todos en el historiador del mal.

La violencia de los ataques contra el gobierno y las instituciones provoca que sus editores le aconsejen retirarse de la crónica política. Además el autor sufre el desprecio por parte de los círculos literarios oficiales. Sus últimos relatos, entre ellos *Une histoire sans nom*, están teñidos de un pesimismo casi nihilista. Solo las asiduas visitas de algunos jóvenes escritores (Léon Bloy, Joris-Karl Huysmans...) que le reconocen como el precursor de la nueva literatura francesa de espíritu decadentista compensan un poco el rechazo de la Francia que le tocó vivir. La muerte del escritor en 1889 suscita en este pequeño grupo de admiradores disensiones fraticidas como las que opusieron a Léon Bloy y Joséphin Péladan. Ambos pretendían ser los legítimos hijos espirituales del normando.

## **1.6. BARBEY D'AUREVILLY EN PLENA EFERVESCENCIA.**

Las festividades del bicentenario del nacimiento de Jules Barbey d'Aurevilly en 2008, marcadas por la organización de coloquios y de jornadas dedicadas a su estudio, manifestaron la riqueza de la crítica aurevilliana, su intensa vitalidad y su capacidad de crear nuevas perspectivas de investigación. Son abundantes los jóvenes investigadores que estudian su obra en este momento, de tal forma que es posible afirmar la existencia de un intenso interés por la obra aurevilliana en nuestros días. De hecho, es en este momento histórico, doscientos años después de su nacimiento, cuando más estudios e investigaciones se están elaborando sobre él. No obstante, en su época, Barbey

d'Aurevilly fue más que un novelista, como hemos visto<sup>32</sup>, y es justamente en toda esta faceta menos conocida del autor en lo que se está centrando la crítica actual francesa.

Como indicábamos, el autor normando cuenta con una pluralidad y una diversidad de composiciones que tocan todo el espacio literario de su tiempo. Sus publicaciones van del artículo de moda al panfleto político, de la novela histórica a la fantástica, del diario íntimo a la crítica artística. Aunque el autor normando es un *vieux romantique*, como decía de él Baudelaire, su moderna concepción de la literatura, arraigada en la subjetividad del autor, le permitió poder rozar todos los aspectos y estilos literarios: *Tout livre est l'homme qui l'a écrit, tête, coeur, foie et entrailles* (Barbey d'Aurevilly, 1860:8)

Barbey d'Aurevilly manifestó siempre una repugnancia a toda forma de sectorización de la literatura ya fueran en géneros, escuelas, grupos o academias como lo demuestran sus provocadores *Quarante médailles de l'académie*<sup>33</sup> y siempre prefirió refugiarse dentro de los géneros menores como dice en su *Memoranda: ce qui m'en plaît surtout, à moi, c'est que ce n'est pas de la littérature*<sup>34</sup>.

Grosso modo podemos delimitar tres grandes conjuntos que incluirían todas las composiciones del autor y que rozan las fronteras genéricas con el objetivo de analizar cómo se están estudiando cada una de ellas. Diferenciaremos entre esfera de lo íntimo y escrituras privadas; el dominio público y periodístico del crítico y el territorio más vasto de la obra literaria.

Empezaremos por la **esfera de lo íntimo** que lo conformarían aquellas obras que no estaban destinadas inicialmente a ser publicadas: sus obras autobiográficas y su

---

<sup>32</sup> Vid.Supra pág. 11.

<sup>33</sup> En esta obra, publicada en 1864, Barbey d'Aurevilly critica duramente la Academia Francesa y sobre ella acaba de publicar la profesora Dominique Bussillet una edición.

<sup>34</sup> Carta de Trebutien, 29 de julio de 1851.

poesía esencialmente. Las publicaciones que revisten su conjunto autobiográfico lo formarían *Memoranda*, *Disjecta Membra*, *Omnia* y su correspondencia.

Los cinco *Memoranda* fueron escritos, al menos cuatro de ellos, por petición expresa de algunos amigos íntimos: Maurice de Guérin los dos primeros; Trebutien para el tercer memorándum y finalmente Madame de Bouglon, el Ángel Blanco, para el último escrito por Barbey d'Aurevilly en la casa familiar de Saint-Sauveur-le-Vicomte en 1864; solo el cuatro memorándum que relata un corto paso por Port-Vendres en 1858 no parece tener un destinatario preciso.

Los *Disjecta Membra* tienen un estatus diferente pues son un híbrido entre los anteriores y *Omnia*. Se presentan bajo el aspecto de un gran volumen donde se recogen recuerdos de viajes, notas de lecturas, poemas, pensamientos... Escritos con tintas multicolores aparecen ilustrados por una multitud de pequeños dibujos que separan los párrafos o que ilustran poemas.

En cuanto a *Omnia*, se trata de un cuaderno de notas estrictamente de uso personal y que ilustra el contacto directo con el bullicio intelectual que se apodera de Barbey d'Aurevilly en plena actividad creativa. Destaca en esta obra la abundancia y la variedad de anotaciones así como las notas redactadas a la luz de las múltiples lecturas realizadas esencialmente para documentarse antes de la redacción de sus obras: obras históricas, de medicina, de autores franceses o extranjeros (Shakespeare, Milton, Dafoe, Goethe, Heine, Dante), reediciones de clásicos como Chateaubriand, Joseph de Maistre, Rabelais, etc<sup>35</sup>.

En cuanto a su poesía, el crítico literario Jacques Petit apenas trata las composiciones de nuestro autor en la célebre edición de La Pléiade aludiendo a una

---

<sup>35</sup> En 2008, se ha hecho una última publicación de estos cuadernos bajo la dirección prefacio y notas de Joël Dupont.

carta dirigida a su amigo Trebutien en la que escribe: *je ne suis pas poète*. Afortunadamente, en los últimos años, encontramos un creciente interés por la poesía auverilliana, como demuestra el estudio de la profesora Pascale Auraix-Jonchière *Un palais dans un labyrinthe* que ha sacado a la luz los poemas que el autor normando tituló *Poussières* y *Rythmes oubliés*. En dicho estudio, la autora llega a la conclusión de que Barbey d'Aurevilly era consciente de que la poesía no era un campo que dominaba y por este hecho se decantó por la prosa, la poesía queda en su imaginario como un ideal perdido.

A la misma conclusión llega Mathilde Bertran en *Pour un tombeau du poète*.

*Prose et poésie dans l'œuvre de Jules Barbey d'Aurevilly:*

La poésie serait pour Barbey d'Aurevilly un genre auquel il feint d'avoir renoncé, mais qu'il ne désespère pas pourtant d'atteindre dans la prose suggestive de ses romans, comme dans celle de ses volumes critiques, de ses journaux comme de sa correspondance. Ce qui est en jeu ici c'est la naissance d'une poésie moderne, sur les cendres de la poésie traditionnelle. Une poésie moderne, qui survit et surgit au cœur de la prose (Bertran; 2011: 600).

En el **terreno periodístico**, Barbey d'Aurevilly tomó opciones radicalmente diferentes a la de sus contemporáneos, sus actos críticos fueron siempre más o menos actos políticos. El escritor participó con sus artículos en periódicos como *La Mode*, *Le Pays*, *Le Constitutionnel* o *Triboulet*.

Todos los artículos publicados están recogidos en la colección Les Belles Lettres *Oeuvres critiques. Les oeuvres et les hommes*. El propio autor aún vivo comenzó a recopilar sus artículos, tarea que continuó su amiga Louise Read; incluso los que esta rechazó se encuentran recogidos en esta obra, ricamente anotada, dotada de

introducciones precisas y que otorga al lector un acceso fácil al texto crítico aurevilliano.

Queda por hacer un estudio de su práctica periodística teniendo en cuenta sobre todo los dos volúmenes que dedicó a la crítica de los periodistas (*Les Critiques ou les juges jugés* et *Journalistes et polémistes, Chroniqueurs et pamphlétaires*): la confrontación de la práctica personal y del juicio crítico de Barbey d'Aurevilly. Habría que analizar los aspectos filosóficos (*Les Philosophes et les écrivains religieux, Les Philosophes et écrivains religieux et politiques*), históricos (*Les Historiens politiques et littéraires, Sensations d'histoire, Les Historiens, Mémoires historiques et littéraires, De l'Histoire, À côté de la grande Histoire*), sobre la poesía (*Les Poètes, Poésie et poètes*), la novela (*Les Romanciers, Le Roman contemporain, Romanciers d'hier et d'avant-hier, Voyageurs et romanciers*) y el teatro (*le Théâtre contemporain* y sus cinco volúmenes, también *Les Vieilles Actrices*).

Es en el **terreno novelesco** donde más se ha centrado la crítica y los estudios sobre Barbey d'Aurevilly. Para que se llevara a cabo la lectura moderna de las novelas del autor normando fue necesaria la publicación de dos volúmenes de sus *Oeuvres romanesques complètes*, edición de Jacques Petit en la Bibliothèque de la Pléiade (1964 y 1966); estas recopilaciones encarnaron la renovación total de los estudios aurevillianos al hacer una lectura más exhaustiva de las mismas. Hasta entonces, existían distinguidas biografías del escritor y notables estudios de sus novelas, mas la lectura de las obras aurevillianas cambió definitivamente después de la publicación de esta edición del erudito crítico que recoge y maneja un caudal inmenso de material en torno al escritor, sin el cual resultaría difícil documentar datos y teorías; hoy, estudiar



las novelas de Barbey d'Aurevilly, supone leerlas bajo la dirección del mencionado crítico.

Antes de esta fecha, resulta difícil encontrar documentos que investiguen la obra del autor normando, el único que llama la atención son los *Cahiers aurevilliens* que fueron una revista cultural que se publicó de 1935 a 1939 y que tenían como objetivo *grouper ses admirateurs, de leur permettre de se connaître et de se réunir. Elle veut raviver et perpétuer le souvenir et la gloire du grand écrivain par des manifestations diverses et par la publication de tous travaux intéressants, sa mémoire ou son œuvre*. El estallido de la Segunda Guerra Mundial hizo que se dejaran de publicar<sup>36</sup>.

Una de las obras que más trata en conjunto la obra del autor normando recientemente publicada es la de Pascale Auraix-Jonchière en 2011 *Jules Barbey d'Aurevilly et l'écriture. Formes et signes*. La primera parte de este estudio aborda las modalidades de inscripción de la historia en la trama de las ficciones narrativas, ya sea el tratamiento de los personajes o el de los acontecimientos, centrándose especialmente en realidad transformada por el cambio socio histórico producido por la Revolución Francesa. En una segunda parte, encontramos el tratamiento que hace el escritor de lo grotesco o de la épica, la utilización de los códigos de la novela negra proceden, según Auraix-Jonchière, de una mirada crítica sobre la sociedad contemporánea.

---

<sup>36</sup> Se puede tener acceso a todos ellos en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327351704/date>.

#### 1.6.1. Perspectivas críticas actuales.

Los actos académicos que se organizaron a lo largo del año 2008 para celebrar el bicentenario del nacimiento de Barbey d'Aurevilly pusieron en evidencia los fundamentos principales de la crítica sobre la obra y la persona del autor normando. Destacan las investigaciones acerca de la estética aurevilliana, punto central del coloquio celebrado en Clermont-Ferrand dirigido por la profesora Pascale Auraix-Jonchière. También la figura del Barbey d'Aurevilly escritor y pensador polémico es objeto de interés, tal y como se manifestó en los coloquios de Toulouse “Barbey d'Aurevilly polémiste” organizado por Pierre Glaudes et Marie-Catherine Huet-Brichard, y el de Amiens, «Barbey d'Aurevilly romancier et critique du roman » bajo la dirección de Marie-Françoise Melmoux-Montaubin.

El especialista en la obra del autor, Philippe Berthier, también organizó a finales de ese mismo año en París un encuentro en el que se discutió la « modernité » del escritor. Por último, destacaré la perspectiva globalizadora del coloquio de Caen cuyo argumento central, « Barbey d'Aurevilly en tous genres », perfiló la interesante complejidad de esta figura de la cultura francesa. A estas reuniones de investigación, se añadieron en 2008 y 2009 dos Seminarios de las Universidades de Sorbonne-Paris III y Sorbonne-Paris IV 2008 y 2009 cuyo tema fue « Barbey d'Aurevilly et les littératures étrangères ». Estas celebraciones tuvieron el mérito decisivo de aportar una renovación de los estudios aurevillianos y sugerir qué queda por hacer<sup>37</sup>.

El interés que sigue despertando el trabajo y la personalidad de Barbey d'Aurevilly queda asimismo demostrado por la existencia de una asociación llamada

---

<sup>37</sup> La obra crítica editada recientemente por Pierre Glaudes et Catherine Mayaux sigue un poco por esta línea en *Les Belles Lettres*.

*Société Barbey d'Aurevilly Le connetable des Lettres*<sup>38</sup> que publica regularmente un boletín con informaciones acerca del autor. Dicha asociación celebra periódicamente las *Journées aurevilliennes*; la última tuvo lugar el 3 de septiembre de 2011 en Bricquebec. Estas jornadas, lejos de agotar la lectura de la obra, han dibujado por el contrario nuevos campos de investigación demostrando que todavía son posibles nuevas investigaciones sobre este escritor.

Así, por ejemplo, existen pocos trabajos sobre algunos aspectos del pensamiento de Barbey d'Aurevilly (filosófico, religioso e histórico): las relaciones de su ideología política con su pensamiento religioso, la influencia que ejerció sobre ciertos pensadores (Donoso Cortés o Burke), las relaciones de Barbey d'Aurevilly con ciertos grupos ideológicos (el “parti catholique”, los bonapartistas, los republicanos, los legitimistas, los “fusionnistes”). Del mismo modo apenas hay investigaciones sobre artículos inéditos y sin firmar que se sabe fueron compuestos por el joven Barbey d'Aurevilly y que ofrecen perspectivas interesantes, como es su toma de posición política en los asuntos internacionales del momento...También faltan estudios sobre los principios estéticos del escritor, confrontándolos con sus exigencias en materia de literatura, tal y como las formula en el volumen *Sensations d'art*; o sobre sus ideas sobre el teatro- los artículos recogidos en *Théâtre contemporain* son muy pocos conocidos- o investigaciones de tipo multimedial- las ilustraciones, las adaptaciones televisivas y cinematográficas de sus obras...<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> <http://www.societejbarbey.fr/> .

<sup>39</sup> El verano pasado se celebró el Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, en tierras aurevillianas, una semana de intercambio cuyo objeto fue el de hacer « dégager les tendances de la critique depuis les manifestations advenues lors du bicentenaire » En tal coloquio quedó patente que los jóvenes investigadores allí presentes no solo están profundizando en la obra crítica (de la que se espera una inmediata edición en *Les Belles Lettres*) y sus relaciones con su obra novelesca, sino también la renovación del enfoque poético.

## 1.7. RECEPCIÓN DE BARBEY D'AUREVILLY EN ESPAÑA.

Los estudios en nuestro país sobre el autor normando no son muy abundantes aunque sí apreciamos un creciente interés por el mismo en estos últimos años debido al paulatino desarrollo del estudio de autores menos conocidos y a la coincidencia del bicentenario de su muerte.

Estos estudios y artículos aparecidos sobre la figura de Barbey d'Aurevilly se centran particularmente en su obra narrativa, soslayando en cierta medida su faceta de crítico literario. En este conjunto, se observa un interés especial por escudriñar en sus novelas y relatos los aspectos más temáticos y también los psicológicos y mitológicos. Bien es cierto que este autor se presta muy especialmente a un determinado tipo de crítica simbólica en la que, por ejemplo, el diablo, la mujer, la sangre, el incesto, el amor imposible, léase toda una serie de obsesiones permanentes, se entrelazan de una a otra creación. Pero los aspectos más formales quedan, en nuestra opinión, más olvidados.

En España, el autor normando es sobre todo conocido como el escritor de *Las Diabólicas*, obra que, desde la primera traducción de Rafael Cansinos Asséns en los años de la Segunda República, ha contado con numerosas versiones en nuestra lengua.

Pero fue en las tres primeras décadas del siglo pasado cuando un incipiente interés hacia el trabajo literario de Barbey d'Aurevilly se hace más importante, tal y como lo demuestra, por ejemplo, la rápida traducción que se hizo en 1884 de *Lo que no muere* o en 1909 de *Una historia sin nombre* o las repetidas ediciones de uno de sus primeros relatos, *El amor imposible*, traducido también como *Amor de española*, desde 1910. Esta última novela contó en su edición de 1930 en Biblioteca Nueva con un traductor de prologuista de excepción: Ramón Gómez de la Serna.

El interés de nuestro singular autor por Barbey d'Aurevilly ya había fructificado algunos años antes con el ensayo *Retrato del gran mariscal Barbey d'Aurevilly*, incluido en su recopilatorio de biografías de autores decimonónicos “Efigies”.

El recorrido del autor de *Greguerías* por la vida y la obra aurevillianas revela, desde una óptica original y, a veces insólita, sus puntos neurálgicos: la relación de Barbey d'Aurevilly con su región natal, el tradicionalismo, la tormentosa relación del escritor con su época y su condición de dandy. Gómez de la Serna comprende *desde dentro* al Barbey d'Aurevilly individuo, lo que le lleva a entender certeramente su literatura y a emitir juicios como este sobre *Las diabólicas* donde, adivinamos, que el retratista se retrata:

Las Diabólicas es un libro de réprobo, pero hecho sin gestos ni palabras subversivas, con una de esas hondas sinceridades que no admiten contestación. En el prólogo trata de justificarse inútilmente. Su libro es inmoral como debe serlo todo en la vida para no ser anémico, depauperado, inútil (Gómez de la Serna, 1989:159).

La influencia de Barbey d'Aurevilly sobre Valle Inclán resulta asimismo importante, como el propio de la Serna indica, la influencia del mismo en las *Sonatas* de Valle-Inclán. El *Don Juan crepuscular* que es el Marqués de Bradomín continúa el linaje de estos aristócratas al margen de su época que la obra de Barbey d'Aurevilly acoge y cuya encarnación más lograda es el Don Juan más que maduro de la “diabólica” “el más bello amor de Don Juan”; el paralelismo entre este relato y la “Sonata de invierno”, o entre otro relato de *Las Diabólicas*, “la cortina escarlata”, y “Sonata de otoño”, ha sido objeto de comentarios críticos como los de Giovanni Allegri o William Fichter que nos limitamos a apuntar.

Es cierto que el erotismo negro configurado plenamente en la novela sadiana y los relatos góticos ingleses de finales del siglo XVIII, erotismo que Barbey d'Aurevilly moldea a su antojo, y lega a los decadentes que tanto se miraron en el espejo del normando, se infiltra en las cuatro Sonatas, pero para ser tratado con la distancia irónica que confiere al discurso del escritor gallego su particular densidad. Lo que en Barbey d'Aurevilly es materia de tragedia, en Valle-Inclán se convierte en un ejercicio óptico desapasionado y, a la postre, amargamente crítico respecto a unas costumbres y a un mundo periclitados en los que es imposible refugiarse: la nostalgia exaltada y reivindicativa del mismo que profesa Barbey d'Aurevilly se diluye por el contrario en estos apuntes de caricaturas que pueblan el universo regentado por el Marqués de Bradomín.

En los estudios doctorales apenas tres han sido dedicados al estudio de nuestro autor; el más reciente es la tesis de Jesús Sandoval titulada *La destrucción en la obra de Jules Barbey d'Aurevilly* publicada en 2008 con el objetivo de estudiar cómo la destrucción bajo todas sus formas articula la mayoría de los temas y participa en la comprensión del texto: para este autor las obras de Barbey d'Aurevilly son un anticipo de ciertas búsquedas de novelistas modernos que se sienten atraídos por su narrativa por ese enigma seductor que amenaza sin cesar a los personajes como lo demuestra la presencia constante de oscuridad, tinieblas, ruinas y la propia personalidad ambivalente de sus héroes.

Anteriormente, en 1993, encontramos *Análisis simbólico de la obra de Jules Barbey d'Aurevilly*, presentada por Josefina Bueno Alonso en la Universidad de Murcia. En ella, la autora trata de recoger la presencia reiterativa de los principales símbolos que aparecen a lo largo del corpus literario de Barbey d'Aurevilly. El análisis refleja los dos campos en torno a los cuales giran todos los símbolos y, a su vez, las diversas

representaciones de cada uno dentro de un campo. Tratando de ir de lo general a lo particular, el primer capítulo se dedica a ofrecer un breve repaso por las diferentes disciplinas que abarcan el concepto de símbolo, siguiendo por un análisis de la estructura mítica que recorre a los principales personajes. De ellos, la mujer actúa como símbolo por sí sola y en torno a ella se establece toda una simbología. Para estudiarla, se encuadra la figura femenina en un contexto determinado, entre los que destacan los espacios físicos que se encuentran fuertemente determinados e influidos por el tipo de mujer que se desenvuelve en ellos. El último capítulo está dedicado a una serie de presencias simbólicas relacionadas no solo con la mujer sino con otros personajes: el agua, las joyas, la simbología animal, etc...a través de cuyo análisis se configura la simbología dual y compleja que se observa en torno a la mujer.

*El problema del mal en la obra narrativa* de Jules Barbey d'Aurevilly por Amparo Díaz Cabrera fue defendida en 1989 en Sevilla, en ella, han sido analizados cuatro aspectos esenciales de esta obra. El concepto de mal debe entenderse en el más amplio sentido de la palabra, es decir, como todo aquello que por una razón u otra es perjudicial y produce males de cualquier índole a los personajes de las novelas. Los cuatro elementos en los que el mal aparece de manera más significativa son: la mujer, la pasión amorosa, la religión y la sociedad y el progreso. El mal en la mujer aparece encarnado en aquellos tipos considerados "diabólicos" y que corresponden a la mujer de ojos negros, piel oscura y de belleza un tanto inquietante; siempre entrañan algún misterio unas practican magia negra y otras, incluso, cometen algún crimen. En la moral y la religión se analizan aquellas actividades y creencias religiosas que acaban provocando perjuicios a terceras personas, como pueden ser la moral estricta, el sentido católico de pecado explicado como la trasgresión de las leyes de Dios y de la iglesia y la expiación cristiana. En el universo del autor, ninguno de los personajes logrará alcanzar

la felicidad dejándose guiar por el amor y la pasión. Las pasiones extremas que experimentan estos héroes los abocan a finales siempre trágicos.

## 1.8.- METODOLOGÍA

Car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence que s'il n'y avait pas l'art resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et autant qu'il y a des artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial (Proust, 1971:474).

Les structures immanentes de l'œuvre se doublent d'un réseau de relations qui font apparaître l'œuvre sur le fond d'un dehors qu'elle transcende et par lequel elle est transcendée (Starobinski, J., 1970: 22).

Las citas anteriores ilustran el punto de partida de la lectura que realizaremos de los textos aurevillianos elegidos: desentrañar y poner en evidencia la Visión de la Realidad que surge en el ejercicio de escritura que los ha constituido.

Partimos del principio de que la obra es conclusión de un proceso generativo en el que se han relacionado una ensoñación preconsciente de la Realidad, – panorama simbólico –, una experiencia psicosensores y sociocultural y una traslación en discurso



escrito de las mismas, originando lo que se puede llamar un “yo-texto” (lo que Proust en su cita anterior entiende como *vision, monde, univers*) que la lectura crítica ha de comprender y revelar en su ejercicio.

Cuando el Sujeto que escribe literariamente canaliza una aprehensión colectiva de la existencia o una interpretación singular que lo desmarca del grupo, se reordena la Realidad mediante un trabajo discursivo que genera una ficción; en un caso y en otro, la escritura se hace espacio y tiempo de una conciencia viva que se inscribe en signos y genera en la ficción una nueva existencia y significado que se comunica. El espesor existencial del yo creador se transforma mediante las operaciones creativas de las que surge el espesor textual de la ficción, constituido este por la relación entre la estructuración anecdótica, la ordenación textual, actancial y cronotópica junto al proceso discursivo y retórico. De este espesor textual surge en filigrana la ensoñación simbólica e ideológica que el lector en su lectura crítica puede llegar a conocer.

Esta operación semántica ha de ser revivida en la lectura crítica para captar el texto íntegramente, partiendo de su naturaleza simbólico-discursiva; el análisis del discurso diegético resulta pues paso ineludible para interpretar el texto, es decir, captar la conciencia viva del Sujeto y de la Realidad recreados hacia los que la operación ficcional deriva.

Dada esta concepción del trabajo creador y del texto de ficción, pensamos que la metodología de lectura crítica más operativa para este fin es el Tematismo-estructural, desarrollada a lo largo de sus numerosos trabajos de investigación por el Dr. D. Javier del Prado Biezma, Catedrático de Literatura Francesa de la Universidad Complutense<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Estos trabajos tienen su aliento en los escritos teóricos y en las lecturas interpretativas llevadas a cabo desde finales de la década de los setenta por el profesor de la Universidad Complutense Javier del Prado. Los integrantes de los grupos de trabajo que este catedrático de Literatura francesa ha ido promoviendo y dirigiendo, entre los que se encuentra la Dra. M<sup>a</sup> Luisa Guerrero, han ido vertiendo en su propia investigación esas bases temático-estructuralistas unidas, en cada caso, a su propia sustancia

En efecto, esta metodología crítica parte de describir las estructuras formales del texto en todos sus niveles- como enunciado y como proceso enunciativo- para acceder en el nivel interpretativo del universo simbólico e ideológico generado por dicha concreción en discurso. Trata de sistematizar e integrar el análisis textual abordando el texto como espacio de la ensoñación del autor en una explotación amplia que tendrá en cuenta, además del producto texto propiamente dicho, elementos pretextuales de diversa índole: míticos, biográficos, sociales y literarios.

Estudiemos con más detenimiento los principios epistemológicos de esta corriente crítica.

#### 1.8.1. El Tematismo estructural: una perspectiva crítica y una metodología integradoras.

El Tematismo estructural considera el hecho literario en amplitud, como un fenómeno de relaciones y operaciones interrelacionadas y de derivas continuas que le llevan necesariamente a una intención integradora de las aportaciones metodológicas que se han detenido en las distintas paradas del trayecto que acaba en la obra literaria- genetismo, tematismo, narratología, sociocrítica, psicocríticas, teorías de la recepción ; el proceder integrador supone, al mismo tiempo, una superación de estos apoyos críticos, animada por el principio de que la escritura es proyecto, progresión hacia una entidad que sintetiza y genera un nuevo modo de significar y existir. Captar y transmitir el último proceso es el fin al que se dirige nuestro ejercicio de lectura crítica. El Tematismo estructural no es la suma sin más de dos perspectivas críticas, sino que,

---

investigadora. Sin contar con un texto exclusivamente dedicado a exponer los principios de la perspectiva temático-estructural, pensamos que la Tercera parte “El modelo de lectura temático-estructural” de la última obra larga del Dr. Del Prado, *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo* (1999) puede leerse a modo de síntesis de las líneas rectoras de su ejercicio de lectura interpretativa de los textos literarios.

mediante la integración y el acoplamiento de determinadas aportaciones, revela un nuevo modo de entender el texto y actuar con él.

La obra, vista como respuesta epistemológica y estética, es el resultado final de una cadena de interacciones y operaciones cognitivas-simbólicas, lingüísticas y retóricas – que modelan en forma de ficción una experiencia fáctica de la Realidad. Esto explica que, aunque nuestra comprensión de la obra se inicie en lo que ofrece a nuestra atención lectora, su estructura diegética – mundo ficcional y realización discursiva -, no nos limitaremos al trabajo descriptivo de la misma; en el texto subyace una experiencia simbólica y prospera un proceso ideológico que responde a una aprehensión de la realidad por parte del autor que es preciso buscar, la “Visión” proustiana. El texto literario adquiere, pues, para nosotros, una topografía en profundidad, una estructuración de capas geológicas en las que conviven y se interrelacionan, a veces con gran complejidad, distintos niveles que denominemos:

- Arqueología textual que, como hemos mencionado, queda configurada por las herencias psicobiológicas, míticas, culturales del contexto social y cósmico en la que van a moldearse los canales cognitivos del individuo creador los cuales, en la filtración ficcional, discursiva y retórica, se transforman en estructuras textuales nucleares, características de la obra del autor y que acabarán por servir de estímulos a la lectura interpretativa.
- La configuración diegética. Constituida por el desarrollo anecdótico de la ficción y el discurso que la enuncia.
- La visión o discurso simbólico e ideológico sobre la Realidad generado en la operación referencial concebida en deriva en el proceso textual, propuesto por el objeto literario y transmitido al receptor en el marco de una experiencia estética.

La correlación impecable entre los tres estratos referidos adquiere una dinamicidad interrelacionadora, y ello porque un nivel explica y se explica en conexión con los otros. La arqueología textual informa de los caracteres de la estructura diegética y esta, a su vez, permite que accedamos a la primera y a la Visión textual o, lo que es lo mismo, a los modos de aprehender simbólica e ideológicamente en el seno de la transfiguración discursiva, la relación del sujeto autor con la Realidad histórica en la que estuvo (está) inmerso.

A partir de esta concepción dinámica e integradora del fenómeno literario, el Tematismo estructural quedó en parte prefigurado en las reflexiones del crítico suizo Jean Rousset quien en su obra *Forme et signification* (1962) introduce el término *structure* que define así: *ces constantes formelles, ces liaisons qui trahissent un univers mental et que chaque artiste réinvente selon ses besoins* (Rousset, 1962: XII).

Las estructuras se convierten en realizaciones discursivas que se hacen presentes en la fase de “lectura completa”, en la cual, para Rousset, el libro se transforma en una red simultánea de relaciones recíprocas que nos permiten captar el yo revelado por la escritura, presupuesto fundamental del Tematismo, corriente con la que se relacionan íntimamente los principios del crítico suizo. En efecto, todo el trabajo de este investigador tenderá a demostrar en estudios determinados la solidaridad de “un universo mental y de una construcción sensible, de una visión y de una forma”. Nos encontramos con el crítico temático más atento a ese momento de intersección, a ese espacio de intercambio y conciliación entre el trabajo de la ensoñación artística y los medios expresivos que necesita para realizarse plenamente en objeto literario. El trabajo artístico que el crítico ha de revivir supone el paso de lo ensoñado e intuido, de lo insignificante, a la significación coherente realizada en el ejercicio de escritura, de lo apenas vislumbrado a la presencia comunicadora. En el proceso de composición el

artista se revela a sí mismo, se convierte en el yo-texto recreado por la estructura discursiva de la obra.

La atención especial que nos han merecido las reflexiones de Jean Rousset se debe a que en el marco de la lectura crítica que él establece, en el proyecto lector de extraer la relación de causa a efecto que existe entre la indeterminación de la ensoñación creadora y la determinación de su expresión estructural, de su realización en discurso ficcional es donde va a situarse nuestra propuesta metodológica, de la que un aspecto fundamental es la integración de los ejes paradigmático y sintagmático.

Como declara J. del Prado en “El modelo de lectura temático-estructural” parte tercera de su libro *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, la lectura interpretativa que siga los supuestos temático-estructurales debe resolverse en la dinámica de encuentro y relación entre el eje paradigmático y el eje sintagmático, presentes en el texto literario. En el primero se van a acumular de modo redundante las diferentes capas de la formulación de un tema, el campo temático, constituidas por la ensoñación arquetípica del mismo, y su configuración en personajes, espacios, desarrollos metafóricos y discursos racionales en el interior de la diégesis. En el segundo eje, se produce la organización discursiva de las capas anteriores, dando origen a un conflicto actancial, a una dinámica narrativa y a una estructuración de la temporalidad, en el caso del texto narrativo. Pues bien, el Tematismo estructural pretende salir del confinamiento en los ejes antes descritos que han llevado a cabo tanto las lecturas temáticas, en el eje paradigmático, como las lecturas estructuralistas y narratológicas, cuya acción se ha restringido al eje sintagmático. La dinámica lectora ha de sacar a la luz la dinámica creadora que ha pasado por el enlace de esos dos ejes en el desarrollo discursivo literario- lo que el crítico español llama “el proceso de catálisis temática” que lleva a la estructuración textual-. En ese enlace y transición surge la

propuesta de Realidad – cósmica, histórica y cultural – en que la aventura textual se resuelve y que nos propone el diálogo en la lectura interpretativa.

1.8.2. Pautas de una lectura interpretativa: el concepto de “effet-idéologie” (Ph. Hamon) aplicado a la narrativa aurevilliana.

Este mismo autor, J. del Prado, en su obra *Cómo se analiza una novela* elabora, a partir de los principios del Tematismo-esctructural, unas etapas de la que nos vamos a servir para analizar nuestros relatos. Para ello distingue distintos niveles en la lectura interpretativa:

El nivel anecdótico, que se refiere a todo aquello que ocurre y se nos dice en el texto narrativo, el popularmente conocido como “argumento”, “la fable” para los primeros formalistas.

El nivel diegético, que se refiere a cómo ese argumento se configura en la ficción, más o menos compleja, que el lector aprehende. En ese modo de “ser ficción”, distinguimos dos aspectos: el relacionado con el enunciado que adopta el material anecdótico y el relacionado con la enunciación elegida que dé cuenta de ese material.

Por ello, los elementos que tendremos que considerar para que la descripción sea total son los siguientes:

1. La dinámica narrativa: los distintos momentos que la configuran y la relación entre ellos que da al texto su condición genérica de discurso narrativo, en su condición de funcionar como transcurso del/de los momento(s) inicial(es) al punto final.
2. El cronotopo, formado por la imbricación de espacios y tiempos que enmarcan el transcurso de lo narrado.

3. Los actantes, que provocan la dinámica de la acción, o son afectados por ella.

En un segundo momento, el de la enunciación de la diégesis, se analizarán todos los aspectos que informan el texto desde la perspectiva de la retórica, la poética del discurso, y los aspectos de voz narradora y focalización perceptiva.

El objetivo de esta parte analítica, para la que se utilizará esencialmente las aportaciones de la Narratología, al tratarse el corpus de estudio elegido de textos esencialmente narrativos, desembocará en esclarecer la propuesta de Visión de Realidad, en su vertiente ideológica, que surge de la masa textual de las obras narrativas que estudiaremos.

Para ello será central en nuestro estudio el concepto acuñado por Philippe Hamon de “effet-idéologie”, definido por vez primera en su obra *Texte et idéologie* (1984). Para el profesor francés la labor de este tipo de lectura interpretativa no es tanto:

Étudier l'idéologie “du” texte (“dans” le texte, dans ses “rapports” avec le texte) que l'effet-idéologie du texte comme effet-affect inscrit dans le texte et « construit/déconstruit par lui » (Hamon, 1997:9).

Esta perspectiva, como continúa exponiendo, supone volver a centrar las relaciones entre escritura y discurso ideológico externo *en termes textuels, donnant une certaine priorité (qui n'est pas primauté) au point de vue textuel*. Y ello implica que el punto de la lectura interpretativa que vamos a realizar sean los componentes textuales y sus relaciones, con el fin de entresacar de esta descripción el “efecto-ideología” que emana del universo narrativo aurevilliano.

Bien es verdad que Philippe Hamon da prioridad a la hora de configurar ese efecto-ideología al personaje; en efecto, esta instancia narrativa, por su calidad

antropomórfica, traducida en actos y discursos, objeto de valoraciones axiológicas intra y extradiegéticas, se convierte en generador privilegiado de información ideológica:

Dans un texte, c'est certainement le personnage-sujet en tant qu'actant et patient, en tant que support anthropomorphe d'un certain nombre d'«effets» sémantiques, qui sera le lieu privilégié de l'affleurement des idéologies et de leurs systèmes normatifs: il ne peut y avoir norme que là où un «sujet» est mis en scène.

Ces systèmes normatifs, qui pourront venir frapper n'importe quel personnage, apparaîtront sur la scène du texte, notamment à travers la manifestation d'un lexique et d'oppositions spécialisées: positif-négatif, bon-mauvais, convenable-inconvenant, correct-incorrect, méchant-gentil, heureux-malheureux, bien-mal, beau-laid, efficace-inefficace, en excès-en défaut, normal-anormal, légal-illégal, sain-corrompu, réussi-raté, etc. (Hamon,1997:104).

En nuestro análisis, el personaje, en su morfología y actuación, y en la consideración de él que hacen las voces narradoras, será un elemento fundamental para entresacar la información ideológica emergida del texto, pero no será el único ni el privilegiado. Todas las instancias narrativas, todos los niveles que enumeramos en la descripción de nuestro análisis narratológico serán depositarios de efecto-ideología, sin que unos tengan preferencia sobre otros en la descripción narratológica; no obstante, sí es verdad que su valor último se produce en función del desarrollo narrativo que tenga el conflicto actancial presentado- es el caso de la dinámica narrativa- o el encuadre espacio-temporal en el que se inserte dicho conflicto, con lo cual, en última instancia, nos adherimos a la tesis de Hamon del papel preponderante del personaje para que se construya el efecto-ideología de un texto.

Esta pluralidad de elementos fuentes de información para la configuración del efecto-ideología se traduce en nuestro trabajo de investigación en los distintos apartados



en que hemos dividido los diferentes análisis narratológicos de las obras escogidas: descripción de la dinámica narrativa, descripción del cronotopo, descripción del universo actancial y descripción de las voces narradoras.

Como adelantábamos en el punto de Introducción<sup>41</sup>, ese efecto-ideología de la narrativa aurevilliana se relaciona con una ideología contrarrevolucionaria y antimoderna que el autor expresó en sus opiniones y en sus escritos ensayísticos. Nos interesa especialmente aclarar que la finalidad de nuestro trabajo es desvelar ese efecto-ideología, que se construye a partir de la información que las estructuras textuales aportan sobre la ensoñación del cosmos, del otro, de la subjetividad, de la temporalidad, ya sea cronológica e histórica. Para llevarlo a cabo se impone un estudio a fondo del funcionamiento de la ficción discursiva y cómo entra en relación, -a veces directa, a veces contradictoria-, con las opiniones antimodernas que Barbey d'Aurevilly expresaba en su escritura de no ficción.

### **1.9. EL CORPUS DE TRABAJO: CUATRO OBRAS SEÑERAS EN LA NARRATIVA DE BARBEY D'AUREVILLY.**

Las cuatro novelas elegidas para estudiar el efecto- ideología de la narrativa de Barbey d'Aurevilly son: *L'ensorcelée* (1850), *Le Chevalier des Touches* (1864), *Le bonheur dans le crime* (1874) y *Une histoire sans nom* (1882).

Tal elección no es fruto del azar sino que la ha dirigido el criterio cronológico. Nuestra intención es, ver, en estas cuatro novelas, producidas a lo largo de 32 años, la

---

<sup>41</sup> Vid.Supra pág.11.

presencia y posible evolución del pensamiento antimoderno en el trayecto creativo del escritor francés.

El estudio narratológico que realizaremos de estas novelas, pretende trazar los componentes de la ideología antimoderna que fundamentan el universo creativo aurevilliano y cómo se mantienen, se intensifican, se matizan, se contradicen...en definitiva, como estos cuatro mundos ficcionales producen un efecto-ideología que se articula y surge como deriva de una matriz ideológica: el pensamiento antimoderno de Joseph de Maistre.

## **2. ANÁLISIS NARRATOLÓGICOS Y EFECTO- IDEOLOGÍA.**

## 2.1. *L'ENSORCELÉE.*

### 2.1.1. Barbey d'Aurevilly y *L'ensorcelée*.

#### 2.1.1.1. *L'ensorcelée* y sus circunstancias de publicación.

*L'ensorcelée* apareció como novela en *L'Assemblée nationale* del 7 de enero al 11 de febrero de 1852 con el título de *La Messe de l'abbé de la Croix-Jugan*; sin embargo, encontramos referencias de este relato desde diciembre de 1849 en una carta a su amigo Trebutien. En *L'ensorcelée*, existen claras influencias de Balzac, sobre todo de la obra *Études philosophiques* (lo que explicaría la importancia de lo fantástico en la novela) y de *Mémoires* de Mme. de Créquy, escritora de origen normando que evoca, en los primeros capítulos de sus memorias, esta región, sus costumbres y su historia de una manera anecdótica y viva, cosa que debió seducir a nuestro novelista. Las técnicas literarias que en esta primera versión se utilizan recuerdan también a Walter Scott.

El crítico Jacques Petit comenta en el prólogo de la edición a la Pléiade que halló, en los archivos parroquiales de Saint-Sauveur, indicios de un proceso por brujería contra una banda de pastores errantes en el siglo XVIII a los que se acusaba de haber asesinado – o inducido al suicidio por un hechizo – a un hombre que fue encontrado ahogado en el fondo de un estanque. Este hombre pudo ser incluso un pariente de la familia Barbey d'Aurevilly. También explica que varios chuanes fueron atrozmente heridos en la región como, por ejemplo, el héroe de La Vendée, apodado Nez-de-cuir que quizás sirvió de modelo para el abate de la Croix-Jugan. Por consiguiente, Barbey d'Aurevilly se inspira de hechos reales para componer su novela.

Por otra parte, Barbey d'Aurevilly expresa en las primeras líneas de la Introducción a *L'Ensorcelée* que esta sería la primera de una serie de novelas titulada *Ouest* la cuales tendrían como escenario *les mœurs de l'époque [...] celles de la Guerre de Chouans de notre pays*<sup>42</sup>. Este tema parecía apasionar a los reaccionarios franceses del siglo XIX, que trataban de reavivar en ficción la gloria de la actividad contrarrevolucionaria que siguió a la ejecución de Louis XVI.



Símbolo chuán representando la doble causa: Dios y el trono/ el altar y el trono.

---

<sup>42</sup> Carta a Trebutien diciembre de 1849.

#### 2.1.1.2. Las guerras de los Chuanes<sup>43</sup>.

Las guerras de los Chuanes<sup>44</sup> fueron una serie de alzamientos y guerrillas insurreccionales contrarrevolucionarias que tuvieron lugar entre 1792 y 1800 en las que los curas y los aristócratas, y a veces líderes de extracción popular, dirigían al campesinado de las zonas más atrasadas de Normandía y Bretaña, contando con el apoyo de la Emigración y del gobierno inglés. Primero organizadas como lucha armada, bajo la conducta de jefes como Jean Cottureau, llamado Jean Chouan<sup>45</sup>, las operaciones militares de los insurgentes se desarrollaron esencialmente en Vendea. Tras el desastre de Quiberon en 1795, en el que nobles emigrados habían hecho una tentativa de desembarco, la chuanería tomó visos de guerrilla: los chuanes, que conocen bien el campo y los recovecos de los bosques, multiplicaron los triunfos frente a los Bleus<sup>46</sup> que desconocen el campo.

Estas guerras ocuparon a buena parte de los mejores generales de la Revolución (Hoche y Kleber entre otros), de la Convención y del Directorio hasta 1799, momento en el que los principales focos de la insurrección y de la resistencia de los chuanes fueron aplastados y sus generales, Charrette y Frotte, ejecutados. Durante el Consulado, se produjeron algunos acontecimientos menores. Muchos antiguos chuanes se integraron ulteriormente en *La Grande Armée* en las guerras Imperiales. Se sabe que el propio Napoleón en Santa Elena no escatimó elogios a esos chuanes que participaron en

---

<sup>43</sup> Nos tomamos la licencia de utilizar los términos: chuán y chuanería aunque no aparezcan en el Diccionario de la RAE. Nos basamos en la famosa obra de Honoré de Balzac titulada en francés *Les chouans* y traducida al español por Fernando García Vela como *Los chuanes* Ed. Espasa-Calpe. 1972.

<sup>44</sup> Vid. Supra pág. 23.

<sup>45</sup> Se les llamaba chuanes porque reunían a sus hombres durante la noche con el grito de “chouan” (chathuant) imitando el grito de la lechuza.

<sup>46</sup> Los Vendéans y los Chuanes llaman Azules (Bleus) a los soldados de la República a causa del color de sus uniformes. Ellos mismos son los Blancos (Blancs) color de la realeza. Durante la época revolucionaria, los símbolos son numerosos: la bandera blanca frente a la tricolor y la insignia del Sacre-Coeur de la Vendea (ver ilustración anterior) frente a la escarapela revolucionaria.

su aventura hasta su hundimiento final. Es interesante señalar, de todas maneras, que cuando a Napoleón le propusieron en 1814 cruzar el Loira para encabezar la resistencia contra los ejércitos de la Coalición, prefirió pasar a reinar la pequeña isla de Elba en lugar de tener que vivir los azares de una guerrilla en los antiguos reductos de la reacción. Posteriormente, ya bastante tiempo después del advenimiento de la dinastía de los Orleáns, la duquesa de Berry, madre del conde de Chambord, candidato legitimista, intentó de nuevo, con mala fortuna, revivir la *Chouannerie*.

En el terreno literario fue Balzac, también legitimista como Barbey d'Aurevilly, quien primero se entusiasmó con la idea de escribir una serie novelesca 'militar' y publicó *El último Chuán* (1825). Ambos literatos se habían propuesto difundir el mensaje ultramonárquico y antirrepublicano: la novela de los chuanes pondría al lector frente a un contrapunto donde el héroe monárquico recobraba actividad<sup>47</sup>.



Bloch *La défense de Rochefort-en-terre* 1885.

---

<sup>47</sup> En la localidad bretona de Plouharnel podemos encontrar el Musée de la Chouannerie, de la Vendée et des Guerres de l'Ouest cuyo sitio: <http://www.musee-vendee-chouannerie.com/> nos brinda la oportunidad de consultar en línea la interesante obra de Reynald Secher sobre el tema.

Barbey d'Aurevilly dedicó dos obras a la temática de las rebeliones armadas monárquicas y contrarrevolucionarias: *L'Ensorcelée* (1854) y *Le Chevalier des Touches* (1864). A través de ellas, se puede apuntar no solo a las etapas de la evolución política del escritor normando, quien se había interesado en escribir novelas acerca de la monarquía desde los orígenes de la misma en los tiempos merovingios sino también al efecto que los distintos climas políticos tuvieron en sus novelas. En efecto, las ficciones reflejan la progresiva decepción del autor ante la pérdida de fuerza del legitimismo que, ya muy pronto, vio imposible su intento de provocar una “verdadera Restauración” tal y como se expresa en *L'Ensorcelée*.

#### 2.1.1.3. El relato en pocas palabras.

El relato trata la vida y muerte de un sacerdote entregado a la causa de los chuanes, el abate Jéhoël de la Croix-Jugan, quien, tras el fracaso de su misión, decide darse muerte en un bosque próximo. Por este hecho quedará marcado físicamente de por vida. Buscando el perdón de su acto y huyendo de la guerra, regresa a la abadía de la que partió a la espera de la absolución de la Iglesia. Pasa su vida entre Haut-Mesnil, castillo donde pasó su juventud, y la casa de la Clotte (vieja chuán), donde encuentra a Jeanne en quien despertará una violenta pasión cuando esta lo ve durante el oficio de vísperas en la Iglesia de la abadía de Blanchelande. Jeanne-Madelaine de Feuarent, está casada con maître le Hardouey, campesino enriquecido por la Revolución. Pero el amor de Jeanne por el abate de la Croix-Jugan es sobrenatural, pues la desafortunada Jeanne ha sido hechizada por un pastor nómada, al cual su marido había negado alojamiento. Tras un periodo de aniquilamiento personal y social, Jeanne se suicida ahogándose en el lavadero del pueblo. Tras esta desgracia, La Clotte es lapidada



durante el entierro de la muchacha y acusada de haberla hechizado; días después, el abate es asesinado en el momento de la consagración durante la misa de Resurrección. Desde entonces, se dice que el espíritu del abate habita el lugar intentado en vano terminar su misa de expiación sin conseguirlo nunca. Las campanadas que el narrador protagonista y su acompañante escuchan atravesando la landa al principio del relato son la señal de esta maldición.

### **2.1.2. Dos relatos en uno.**

En la novela objeto de estudio se entrecruzan dos relatos, el primero englobaría el segundo; a partir de ahora nos referiremos al primer relato como relato principal o encuadrante y al segundo como relato engastado.

El uso de esta técnica es frecuente en las novelas del siglo XIX y la encontramos en autores como Honoré de Balzac o Guy de Maupassant; pero, a diferencia de estos, el relato encuadrante en Barbey d'Aurevilly no está situado en un salón, en un lugar tranquilo y acogedor (sí sucede esto en *Le Chevalier des Touches* como veremos<sup>48</sup>) en el que los interlocutores relatan con cierto desapego las aventuras de un lejano pasado, sino que se va tejiendo en el diálogo solitario entre dos individuos que atraviesan la inquietante landa de Lessay. Su viaje estará marcado por dos incidentes perturbadores: la herida del caballo de uno de ellos que les obligará a ir más lentamente y las nueve aterradoras campanadas de la desierta abadía Blanchelande, destruida por la Revolución.

---

<sup>48</sup> Vid. *Infra* pág. 122.

Durante el trayecto, maître Tainnebouy refiere los acontecimientos del relato engastado, que conformará la historia de la embrujada, Jeanne-Madelaine de Feuardent, al narrador protagonista para explicar el motivo de las campanadas. Estas misteriosas campanadas son, por tanto, el elemento narrativo desencadenante de la historia que compone la novela. La unión de los dos relatos que forman la novela se produce a través de esta realidad fantástica y, en especial, con un espacio que estudiaremos posteriormente: la landa<sup>49</sup>. Es aquí donde los viajeros del primer relato escuchan las campanadas procedentes de la vieja abadía que les transportan a la segunda ficción. Como indica el crítico J. Petit, lo fantástico resulta un medio para obtener “la tragedia épica” de esta segunda ficción.

#### 2.1.2.1. Un título sobrenatural: *L'ensorcelée*.

El título *L'ensorcelée* ya apunta al personaje femenino principal de la historia: Jeanne-Madelaine de Feuardent. Ella será la hechizada de la historia y este hechizo la hará enamorarse del abate, durante una celebración en la iglesia de Blanchelande, en el periodo de expiación que la Iglesia le impone tras su intento de suicidio:

Aux yeux d'une âme faite comme celle de Jeanne, ce prêtre inouï semblait se venger de l'horreur de ses blessures par une physionomie de fierté si sublime qu'on restait anéanti comme s'il avait été beau! Jeanne ne savait pas ce qu'il avait, mais elle succombait à une fascination pleine d'angoisse. (Barbey d'Aurevilly, 1996:93).

---

<sup>49</sup> Vid. Infra pág. 89.

Or, il était dit que, ce soir-là, Jeanne ne pourrait se séparer de la pensée de l'être funeste qu'elle avait vu sous ces vêtements de prêtre, si peu faits pour lui. Elle la repoussait comme une obsession fatidique, et tout, autour d'elle, la lui rejetait. Il y a parfois dans la vie de ces entrelacements de circonstances qui semblent donner le droit de croire au destin! (Barbey d'Aurevilly, 1996:114).

Después de que La Clotte le haya contado la historia del abad y su vida en el castillo de Haut-Mesnil:

Jeanne-Madelaine sentait que la Clotte disait vrai, et que quelque chose de terrifiant et d'indicible lui étreignait le coeur et le lui tordait encore plus fort que la veille aux vêpres, à la même heure (...) La vieille sorcière de la Clotte avait *écopi* sur maîtresse le Hardouey le venin de ses radoteries. À dater de ce moment elle s'hébéta comme la Malgy ajouta-t-il; elle avait le sang tourné (Barbey d'Aurevilly, 1996:137).

À ses propres yeux même, Jeanne-Madelaine dut pendant longtemps – ainsi qu'on l'a cru et qu'on la croyait encore du temps de maître Tainnebouy - être ensorcelée (Barbey d'Aurevilly, 1996:79).

Nos podríamos preguntar si este hechizo va más allá del personaje femenino seducido por el abate de la Croix-Jugan, sin que este se lo proponga, extendiéndose el embrujo al marido de Jeanne, Thomas de Hardouey, quien, tras la muerte de su esposa, parece también víctima de otro sortilegio que le lleva a desaparecer y, con toda probabilidad, asesinar al Abad durante la misa de Pascua<sup>50</sup>.

En todo caso, el título centra el relato en una realidad diferente a la racional y ejercida sobre una persona concreta. Sitúa el conflicto del texto en una dimensión que

---

<sup>50</sup> Vid. Infra pág.113.

se escapa a la dinámica racional e introduce el elemento sobrenatural, lo que lo diferencia de la novela naturalista de la época. Dinámica sobrenatural que desde el principio se une a la violencia, ya que lo irracional se apodera cruentamente de un ser humano, Jeanne, sin que este lo desee ni pueda resistirse: la voluntad de la mujer quedará anulada y su existencia condenada al sufrimiento psíquico y físico, como atestigua su permanente rojez.

#### 2.1.2.2. Lo sobrenatural violento: el motor de la dinámica narrativa.

En *L'Enfermée*, la progresión del relato engastado es posible a través de una serie de acontecimientos de carácter violento; prácticamente todos los capítulos que componen la novela contienen algún acontecimiento o pasaje violento, presagio del final de los protagonistas. Todo acaba arrasado por esta violencia, que en algunas ocasiones llega a ser extrema. No solo son historias de violencia, sino también historias de individuos pecadores, lo que significa que Barbey d'Aurevilly ve el pecado como patrimonio de todos los individuos tras la falta original de Adán, como bien expresa Joseph de Maistre<sup>51</sup>

Capítulo a capítulo, he aquí los pasajes violentos o con elementos violentos que hallamos en la ficción (los capítulos no referidos no contienen escenas violentas). Los capítulos marcados con un asterisco (\*) revelan relatos especulares del principal, la historia de Jeanne, que ahora estudiaremos:

---

<sup>51</sup> Vid. Supra pág. 30.

Capítulo	Pasaje violento
II	Muerte de la hija de la mère Giguet (la tabernera del Tauret Rouge)
III	Historia de la desfiguración del abate
V	Historia de Louise-à-la-hache*
VI	Amenazas del pastor hacia Jeanne Historia del abad contada por el cura Caillemer
VII	Destrucción del castillo de Haut-Nesnil. Presente roto de la Clotte Historia de Dlaïde Malgy*
VIII	Escena violenta ante el marido de Jeanne
IX	Historia del hechizo de Madeleine de la Palud*
X	Jeanne declara su amor por el abate a la Clotte
XI	Escena violenta entre los pastores y maître Le Hardouey
XII	Hallazgo del cuerpo muerto de Jeanne
XIII	Lapidación de la Clotte y muerte de la misma
XIV	Asesinato del abate
XVI	Misa fantasmagórica vista por Pierre Cloud

La historia de Jeanne se anuncia como catastrófica desde el principio porque ya le había sucedido lo mismo a Dlaïde Malgy, a Madeleine de Palud o a su madre Louise-à-la-Hache. La situación de pecado de la que parte Jeanne va a provocar la misma reacción que en las vidas de las otras mujeres por este motivo el relato se hace circular, las historias humanas se renuevan, sea cual sea la condición del individuo. Historias sin salida marcadas por el pecado al ser relaciones imposibles de mujeres casadas con hombres de la Iglesia.

De los dieciséis capítulos de los que consta la novela, trece contienen un pasaje o varios, incluso, violentos que nos transportan en su acontecer a un final fatal, sin proyección de futuro. Vamos a considerarlos uno por uno:

-Capítulo II. Louis Tainnebouy reunido con el narrador en el Tauret Rouge, taberna cercana a la landa que se disponen a atravesar, cuenta la historia de la hija de la tabernera, la mère Giguet, a quien perdió a la edad de 18 años de forma violenta, lo que provocó la destrucción de la familia (el padre se hizo alcohólico y murió y la madre abrió un tabernáculo en medio de la landa); es la primera familia sin futuro, sin salida:

Le malheur est entré dans la maison à la mort de sa fille, un beau brin de blonde, aux joues comme son tablier d'incarnat des dimanches, morte à l'âge des noces. Elle n'avait pas dix-huit ans quand Dieu la prit. Pauvre jeunesse! (Barbey d'Aurevilly, 1996:55).

-Capítulo III. El relato del intento de suicidio del abad resulta violento, pero esta violencia se intensifica tras contar cómo unos soldados de la República, los Bleus, le desfiguran brutalmente la cara mientras convalecía de sus heridas en una choza en la que había encontrado refugio:

Tous les cinq prirent de la braise rouge dans l'âtre embrasé, et ils en saupoudrèrent ce visage, qui n'était plus un visage. Le feu s'éteignit dans le sang, la braise rouge disparut dans ces plaies comme si on l'eût jetée dans un crible (Barbey d'Aurevilly, 1996:86).

-Capítulo V. Uno de los fragmentos del capítulo refiere la historia de la familia de Jeanne. La de su madre esconde una narración violenta y que incluso le da nombre: Louise-à-la-hache. Un vagabundo llega a la casa e intenta atacarla, y así se defiende ella:

Le brigand, son couteau à la main, vint lui ouvrir pour se mettre sur elle [...] elle lui jeta dans les yeux cette soupe bouillante qui l'aveugla [...] Puis, saisissant la hache au pli de son bras, elle l'en frappa dans le front, adroite comme le boucher qui frappe le bœuf entre les cornes et l'abat, le front fendu, d'un seul coup. (Barbey d'Aurevilly, 1996:103).

Poco después descubriremos que Louise-à-la-Hache muere tras el nacimiento de Jeanne, quizá como castigo al asesinato que había cometido, siendo esta última criada por la familia Aveline, pues su padre era un hombre entregado a los excesos y a las locuras. Su historia familiar prefigura su destino trágico. La narración de los acontecimientos de Louise compone el primer relato especular.

-Capítulo VI. Dos hechos violentos marcan el capítulo: el enfrentamiento del pastor con Jeanne y el relato de la vida del abate. En el primero, Jeanne recibe la maldición de unos pastores errantes de la zona, quienes se vengán así de la falta de hospitalidad, de la falta de caridad, que con ellos tuvo su marido, Thomas de la Hardouey:

- Allons! Allons, pas de rancune, berger! répondit Jeanne, en voyant qu'elle était seule avec cet homme irrité qui tenait à la main un bâton de houx, coupé fraîchement dans les haies. [...]

- [...] Il y a de meilleures vengeance et plus sûres. La corne met du temps à venir au tauret et ses coups n'en sont que plus mortels [...] Vous vous souviendrez longtemps des vêpres d'où vous sortez, maîtresse le Hardouey (Barbey d'Aurevilly, 1996:111).

En el relato de la vida del abad se refieren de nuevo sucesos violentos de su vida.

-Capítulo VII. En él, encontramos la destrucción del castillo de Haut-Mesnil, descrita por un testigo directo, la Clotte: se trata de la destrucción de un pasado al que no se puede volver.

Les compagnes de ses désordres étaient mortes autour d'elles; le château de Haut-Mesnil s'était écroulé, et la révolution en avait dispersé les ruines; les infirmités étaient venues; elle s'était trouvée isolée au milieu d'une génération qui avait grandi et à qui, dès l'enfance, on l'avait montré du doigt comme un objet de réprobation (Barbey d'Aurevilly, 1996:125).

En este capítulo encontramos asimismo la historia de Dlaïde de Malgy, joven muchacha enamorada apasionadamente del abad en la época en que este frecuentaba el castillo de Haut-Mesnil; la indiferencia del abad a su pasión, la entregó a una vida disoluta que provocó su muerte poco tiempo después; esta historia supone igualmente un relato especular:

L'amour de la Malgy pour Jéhoël, sa maladie, sa maigreur, sa langueur, qu'elle enflammait en buvant du genièvre, comme on boit de l'eau quand on a soif [...] rien n'arrêta les forcenés dont elle était entourée. Ils aiment, disaient-ils, à monter dans le clocher quand il brûle! et ils se passaient de main en main cette mourante, dont chacun prenait sa bouchée, cette fille consumée, qui flambait encore par-dedans, mais pas pour eux. Ils l'ont tuée ainsi, l'infortunée! (Barbey d'Aurevilly, 1996:136).

-Capítulo VIII. Aquí la escena no es verdaderamente violenta pero sí relata el enfrentamiento de Jeanne con su marido por primera vez porque llega tarde a su casa, tras haber pasado la tarde en la choza de la Clotte con la Croix-Jugan; el hechizo ha surtido efecto:



Ils ont connu mon père, fit gravement Jeanne. Ce mot produisit l'effet qu'il produisait toujours entre eux, un silence. Le nom de son père était comme un bouclier sacré que Jeanne-Madelaine dressait entre elle et son mari, et qui la couvrait tout entière; car, si ennemi des nobles qu'il fût, comme tous les hommes [...] (Barbey d'Aurevilly, 1996:146).

-Capítulo IX. En él se describe más a fondo el hechizo de Jeanne y cómo su comportamiento cambia con respecto al abad, lo que provoca numerosas habladurías del resto de habitantes del lugar. La situación creada resulta violenta para todos o, cuando menos, incómoda. La historia de Madeleine de la Palud, que también aparece al inicio de este capítulo, constituye un último relato especular que describe la violenta atracción de esta muchacha por un abad llamado Louis Gaufridi en el siglo XVII. La joven muchacha le acusa de haberla hechizado provocando la condena del cura; la ciencia moderna se declara incapaz de saber si una persona puede ejercer sobre otra tal poder.

-Capítulo X. Jeanne de Feuardenet declara su amor por el abad y la violencia de su deseo hacia él. Este deseo se hace aún más violento porque se entremezcla con un sentimiento profundo de pecado como analizaremos posteriormente.

Oh! Je l'aime et je suis damnée, reprit la malheureuse, car c'est un crime sans pardon que d'aimer un prêtre! Dieu ne peut pas pardonner un tel sacrilège! Je suis damnée! Mais je veux qu'il le soit aussi (Barbey d'Aurevilly, 1996:165).

-Capítulo XI. Escena violenta entre los pastores y maître Le Hardouey, quienes le revelan por hechizos una escena fantástica en la que su mujer, junto con la Croix-Jugan, asan el corazón del rico hacendado:

-Et qué qu'y a à c'te broche qui tourne?... demanda le pâtre, avec sa voix glacée, une voix de pierre, la voix du destin! Ne vous laissez, que je vous dis... Guettez toujours, nous v'là à la fin.

-Je ne sais pas, dit le Hardouey qui pantelait, je ne sais pas... on dirait un cœur. Et Dieu me damne! je crois qu'il vient de tressauter sur la broche, quand me femme l'a piqué de la pointe de son couteau.

-Vère, c'est un cœur qu'ils cuisent, fit le pâtre, et ch'est le vôtre, maître Thomas le Hardouey!

La vision était si horrible que le Hardouey se sentit frappé d'un coup de mesure à la tête, et il tomba à terre comme un bœuf assommé [...] (Barbey d'Aurevilly, 1996:179).

Es una de las escenas más violentas del relato, y, como la de la maldición y sortilegio sobre Jeanne, la protagonizan los pastores errantes, que durante toda la narración son los que están en contacto con esa realidad no-racional.

-Capítulo XII. Hallazgo del cuerpo muerto de Jeanne en las aguas de lavadero, pero, y esto resulta realmente curioso, el pastor apuñala a Jeanne varias veces antes de recuperar el cuerpo, el agua del lavadero se tiñe así de sangre y se convierte en la revelación de la muerte de nuestra heroína. Sangre y agua se unen en un solo elemento.

[...] il [uno de los pastores] prit avec des mains frissonnantes le couteau dont il parlait [...] Il l'en retira ruisselant, l'y replongea encore. Jamais assassin enivré ne regarda sur le fer de son poignard couler le sang de sa victime, comme il regarda l'eau qui roulait sur le manche et la lame de ce couteau ignoble et grossier [...] (Barbey d'Aurevilly, 1996:193).

He aquí la mórbida acción que realiza el pastor tras apuñalar el cuerpo:

Puis égaré, forcené, et comme délirant à cette vue, il l'approcha de ses lèvres, et, au risque de se les couper, il passa, sur toute la largeur de cette lame, une langue toute rutilante de la soif d'une vengeance infernale. Tout en la léchant, il l'accompagnait d'un grognement féroce. Avec sa tête carrée, ses poils hérissés et jaunes et le muflé qu'il allongeait en buvant avidement cette eau qui

avait une si effroyable saveur pour lui, il ressemblait à quelque loup égaré [...] (Barbey d'Aurevilly, 1996:193).

### -Capítulo XIII. Lapidación y muerte de la Clotte:

Un cri qui n'était pas sénile, un cri de lionne qui se réveillait, sortit de cette poitrine brisée et s'interrompit sur les lèvres de la Clotte. Son buste incliné sur ses genoux tomba, renversé en arrière, sur le lit, et la tête s'enroula dans les couvertures, comme si une hache invisible l'avait abattue d'un seul coup (Barbey d'Aurevilly, 1996:197).

[...] une pierre lancée du sein de cette foule, que l'inflexible dédain de la Clotte outrait, atteignit son front d'où le sang jaillit et la renversa.

Mais renversée, les yeux pleins du sang de son front ouvert, elle se releva sur ses poignets de toute la hauteur de son buste.

-Lâches, cria-t-elle, quand une seconde pierre sifflant d'un autre côté de la foule la frappa de nouveau à la poitrine et marqua d'une large rosace de sang le mouchoir noir qui couvrait la place de son sein. [...] (Barbey d'Aurevilly, 1996:211).

### -Capítulo XIV. Asesinato del abate en el momento de ir a consagrar en la misa de Pascua.

Toute la foule était prosternée dans une adoration muette. *L'O salutaris hostia!* allait sortir, avec sa voix d'argent, de cet auguste et profond silence...Elle ne sortit pas...Un coup de fusil partit du portail ouvert et l'abbé de la Croix-Jugan tomba la tête sur l'autel. Il était mort (Barbey d'Aurevilly, 1996:236).

-Capítulo XVI. Misa fantasmagórica vista por el herrero, Pierre Cloud:

L'abbé de la Croix-Jugan était, comme il y avait un an à pareil jour, sans capuchon et la tête nue ; mais cette tête, dont Pierre Cloud ne voyait en ce moment que la nuque, avait du sang a la tonsure, et ce sang, qui planquait aussi la chasuble, n'était pas frais et coulant [...] (Barbey d'Aurevilly, 1996:247).

Je vis que sa face était encore plus horrible qu'elle n'avait été de son vivant, car elle était toute semblable à celles qui roulent dans les cimetières quand on creuse les vieilles fosses et qu'on y déterre d'anciens os. Seulement les blessures qui avaient foui la face de l'abbé étaient vivantes comme dans une tête de chair et ils brûlaient comme deux chandelles (Barbey d'Aurevilly, 1996:247).

En los dos relatos especulares que concluyen trágicamente, la historia de Dlaïde Malgy y de Madeleine de Palud, las mujeres son víctimas de la violencia voluntaria o involuntaria de los hombres. Nos encontramos ante dos historias paralelas al relato de Jeanne cuyas protagonistas prefiguran el final trágico de nuestra heroína. La pasión de estas mujeres conduce a la muerte, no hay progresión y resulta la única escapatoria a las situaciones agobiantes que experimentan. Se aniquila así al pecador, al diferente.

El acto violento, sobre sí mismo o sobre los demás, aparece como principio estructurador de la dinámica narrativa, siguiendo un movimiento de repetición obsesiva que se enlaza con otro principio estructurador en el que toma origen el acto violento: lo sobrenatural. Tal dimensión sobrenatural provoca el inicio de la narración de la historia de la hechizada, la recorre y la cierra con la visión de la misa fantasmagórica.

### 2.1.3. Violencia en espacios abiertos y pecado en los cerrados.

Los espacios del relato marcan a los personajes en una oposición de unos con otros, en una especie de eco. Todos los espacios del relato están marcados por la violencia y el pecado, ellos son los tácitos testigos de las acciones de los personajes pero contribuyen, en gran medida, al cobijo de las mismas. Como señalábamos, en el siglo XIX, las regiones occidentales francesas –Normandía, Bretaña o Vendea - se afirmaban como espacios refractarios a los cambios; en estas zonas seguían vigentes tradiciones ancestrales y la fuerza del clero convivía con prácticas de brujería (como la que aparece en nuestro relato)<sup>52</sup>. En el texto, los espacios donde se ejerce la violencia suelen ser abiertos mientras que los que acogen el pecado suelen estar clausurados predominando estos últimos, como vamos a ver.



Monolito en honor a Barbey d'Aurevilly sito en la landa de Lessay.

---

<sup>52</sup> Vid.Supra pág. 72.

### 2.1.3.1. Los espacios abiertos.

#### 1.- La landa de Lessay.

Se trata del espacio nuclear del relato pues está presente de principio a fin, lo que incide en la dinámica circular de la novela que ya hemos apuntado. Su descripción inicia el capítulo I presentándose como un espacio donde la aventura puede tener lugar; es un lugar ideal propicio a la ensoñación, a lo sobrenatural. En ella se une la realidad material con la espiritual, además de ser un lugar que encierra lo sobrenatural pagano: los pastores con sus sortilegios y adivinaciones. Todo el que cruza la landa acaba hechizado, degradado, engullido por el pecado: los transeúntes, Jeanne, el abad, Le Hardouey...

Barbey d'Aurevilly había oído hablar de esta landa pero nunca la había visto, el autor debió de inspirarse en tres landas que existen en torno al lugar de su nacimiento, Saint-Sauveur-le-Vicomte, menos grandes y salvajes que la de Lessay pero que debieron de marcar la imaginación del autor de niño. Se limitó pues a agrandarla y a hacer más salvaje un paisaje que conocía bien.

La vegetación que se nos describe refleja la decadencia, la destrucción:

Cette terre grasse et remuée a [...] comme la Bretagne, [...] la pauvresse aux genêts, de ces parties stériles et nues, où l'homme passe et où rien ne vient, sinon une herbe rare et quelques bruyères bientôt desséchées [...] Elles jettent dans ces paysages frais rians et féconds, de soudaines interruptions de mélancolie, des airs soucieux, des aspects sévères. Elles les ombrent d'une estompe plus noire... (Barbey d'Aurevilly, 1996:38).

Es un lugar desértico *ni arbres, ni maisons, ni haies, ni traces hommes ou de bêtes* (Barbey d'Aurevilly, 1996:39) que se compara frecuentemente con *une mer de terres*, a un *océan grisâtre* cuyos relieves son una especie de olas en marejada. Espacio de peligro, a la vez porque es propicio a las emboscadas y porque se corre el riesgo de perderse:

Dans l'opinion de tout le pays, c'était un passage redoutable [...]. Il aurait été difficile de choisir, une place plus commode pour détrousser un voyageur ou pour dépêcher un ennemi (Barbey d'Aurevilly, 1996:40).

Tout était lande. Le sentier avait disparu. C'était là pour le voyageur un danger toujours subsistant. Quelques pas le rejetaient hors de sa voie [...], et il allait alors comme un vaisseau sans boussole (Barbey d'Aurevilly, 1996:50).

Es un lugar misterioso e inquietante, incluso demoníaco:

Que le Diable emporte la damnée lande! (Barbey d'Aurevilly, 1996:57).

Ils entraient dans la lande, la lande, le terrain des mystères, la possession des esprits, la lande incessamment arpentée par les pâtres rôdeurs et les sorciers! (Barbey d'Aurevilly, 1996:213).

Es el territorio de los que no tienen territorio como los pastores con poderes maléficos que viven cerca de la *Butte aux sorciers*. En él practican sus sortilegios y en él Jeanne y Le Hardouey los consultan. La landa es también un lugar de violencia legendaria:

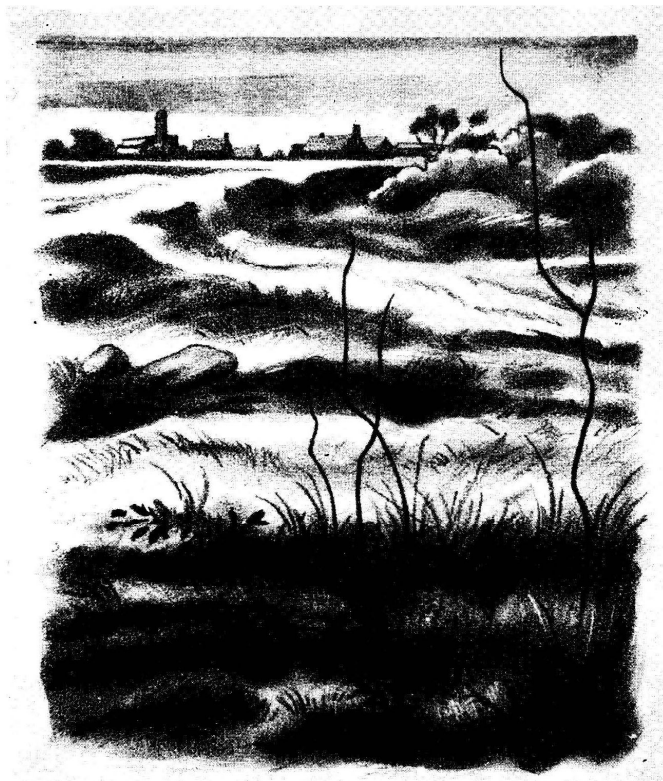
On parlait vaguement d'assassinats qui s'y étaient commis à d'autres époques. Et vraiment un tel lieu prêtait à de telles traditions (Barbey d'Aurevilly, 1996:40).

Los relatos constituyen de alguna manera la sustancia de la landa, que es más o menos asimilada con la propia novela: esta dura lo que dura la narración de Tainnebouy, es decir, el tiempo que él y el narrador protagonista tardan en atravesarla. La landa resulta un espacio donde reina el silencio, donde el suelo *uni et sans cailloux* amortigua y absorbe el ruido de los caballos.

Este lugar abierto aporta infelicidad pero da al individuo la posibilidad de afrontar su destino: es un espacio de vida y de aventuras inquietantes donde se encuentra con frecuencia la muerte; véase:

- los caminantes escuchan las terroríficas campanadas y el caballo de Tainnebouy se lesiona. Estos caminantes se encuentran con una encrucijada como la que encontrará Jeanne antes de tropezarse con el pastor que la hechiza. Gracias al contratiempo del caballo y al sonido de las campanas, Tainnebouy comienza su relato que quiere justificar este miedo irracional hacia la landa.
- la Clotte reside en ella, en una cabaña abandonada de la que el gentío la sacará para asesinarla.
- Le Hardouey cabalgando por ella, encuentra a los pastores que le revelan cómo su mujer le es infiel provocando ideas de asesinato del abad.
- El fantasma de la Croix-Jugan celebra su misa de difuntos interrumpida.





Jacques Camus. *La lande*. Edición 1968, pág. 11.

## 2.- Los espacios colectivos.

Están marcados por la violencia que en ellos se produce:

- El lavadero, tradicionalmente un lugar de encuentro para la de charla femenina se convierte en la sepultura donde yace el cuerpo sin vida de Jeanne.
- El cementerio que rodea la iglesia, donde la colectividad sepultará a Jeanne y servirá de marco para la lapidación de la Clotte, antes de ser arrastrada a la landa donde muere.

### 2.1.3.2. Los espacios cerrados.

#### 1.- La Iglesia de la abadía de Blanchelande.

Los espacios cerrados, incluyendo la iglesia de la abadía, están caracterizados por el pecado. El abad, como representante de esta institución, ha pecado gravemente intentado suicidarse, la desfiguración de su cara delatará para siempre tal imperdonable falta. En *L'Enfermée* la Iglesia no es un lugar de perdón, paz y redención, imagen tradicional de la iglesia, sino uno de muerte: la del abad al celebrar su misa de Pascua antes de la Consagración y la de su fantasma que se aparece para intentar concluir la misa que en vida no acabó.

Tal abadía aparece en tres momentos claves del relato: es descrita por primera vez en la novela en las vísperas (capítulo IV), después durante el Adviento, en el momento en el que Jeanne va a esta celebración y ve por primera vez al abad; la fuerte impresión de la muchacha ante el párroco en el momento de la bendición le hace *oubli[er] de baisser la tête*. Y, finalmente, el día del funeral de Jeanne al que La Clotte asiste procurando no llamar la atención. Entre sus muros se celebrará igualmente la interrumpida misa del día de Pascua (cap. XIV) y de difuntos (cap. XVI) que observa el herrero Pierre Cloud.



Ruinas de la Abadía de Blanchelande hacia 1825.

## 2.- El castillo de Haut-Mesnil.

Evocado en el capítulo V, supone una vuelta al período anterior a la Revolución, especialmente con los recuerdos de la Clotte en el capítulo VII. Representa un mundo clausurado en destrucción y esterilidad, ligado al pecado y al sacrilegio. Aislado de su entorno, es un lugar para los excesos de todo tipo, lleno de *blasphèmes et d'abominations*, en el que sus habitantes, entre ellos la Clotte y Dlaïde Malgy, se entregan a los vicios de los señores. Este espacio es, inevitablemente, un lugar con claros ecos sadianos. Unido también al tiempo prerrevolucionario, se encuentra el castillo de Montsurvent que representa, de alguna manera, el reducto donde el abad de La Croix-Jugan y la condesa que lo habita rememoran tiempos perdidos para siempre:

Lorsqu'il arrivait dans la tour, moi qui suis toujours seule dans cette salle vide [...], je tressaillais, dans mes vieux os sans moelle et dans mes dentelles rousses, comme une fiancée qui eût attendu son fiancé. N'étions-nous pas fiancés aux mêmes choses mortes? [...] Puis il

s'asseyait... et, après quelques mots, il s'abîmait dans son silence et moi dans le mien! (Barbey d'Aurevilly, 1996:241).

3.- Las casas que pueblan la narración suelen estar cerradas.

- Le Clos es el significativo nombre de la casa de los Hardouey (es, de hecho, un nombre muy utilizado en las aldeas de Normandía). No es un lugar de acción sino de información. Constituye el cuadro de la cena donde Jeanne y su marido reciben al párraco Caillemer que relata a los anfitriones el pasado oscuro del abad de la Croix-Jugan. Este espacio doméstico de donde está ausente el abad, será cada vez menos frecuentado por Jeanne quien, emulando al hombre centro de su pasión, según avance el relato, dirigirá sus pasos a otros lugares para acceder a lo que ella cree libertad y que no es más que la realización del destino, del hechizo, del pecado.

-Las chozas miserables de Marie Hecquet, la salvadora del abad tras su intento de suicidio, y de la Clotte, son los únicos espacios que se abren a los demás. En ellas Jéhoël encuentra un refugio “materno”: en la primera es curado y en la segunda, cuya puerta permanece abierta permanentemente y que ha sido destruida durante la Revolución, puede revivir los recuerdos del Antiguo Régimen.

La porte de la chaumière était grande ouverte, comme c'est la coutume dans les campagnes de Normandie, quand le temps est doux (Barbey d'Aurevilly, 1996:127).

Les sons de la cloche mélancolique [...] passaient par la porte laissée ouverte [...] et venaient mourir sur ce grabat (Barbey d'Aurevilly, 1996:198).

Para Jeanne de Feuarden, la choza de la Clotte es el espacio opuesto a su hostil espacio doméstico del Clos pues en ella puede verse con el religioso sin temor a ser descubiertos por su marido, Le Hardouey. Además el lugar donde declara su pecado, su falta oculta - su amor por el abad- a la Clotte. La choza cumple así la misma función para Jeanne que la de Marie Hecquet para el abad. En ella, Jeanne retoma fuerzas al lado de su anciana amiga, que la llama “ma fille”. pero también allí se pierde en el pecado, al alimentar día a día su pasión por Jéhoël.

No podemos acabar este apartado sin hacer referencia en el texto a la relación entre el Pecado y el elemento acuático en esta novela; como en *Un prêtre marié*, donde el estanque está estrechamente ligado a la idea de muerte, en *L'Enfermée* el agua no fluye. No hay referencias al mar (salvo en la landa vista como un gran mar reseco) ni a ríos. El agua está únicamente presente en el lavadero. La idea de purificación asociada a este espacio es transgredida pues acogerá el pecado de Jeanne quien se suicida arrojándose a esa agua dejando de ser así un elemento purificador. Además, las aguas del lavadero se convierten en el lugar de sepultura de Jeanne donde es encontrada por unos testigos en un agua ensangrentada:

Ce lavoir naturel [...] n'était qu'une mare d'eau de pluie, assez profonde, sur cailloutis (Barbey d'Aurevilly, 1996:87).

Quand tout à l'heure j'affilais mon coutet sur c'te pierre, je m'disais: V'là l'iau qui sent la mort et qui gâtera mon pain, et v'là pourquoi vous m'avez veu l'essuyer si fort dans les herbes et le piquer dans la terre, car la terre est bienfaisante [...]. Je suis sûr comme de ma vie qu'il y a quelque chose de mort, bête ou personne, qui commence de rouir dans cette iau (Barbey d'Aurevilly, 1996:189).

### 2.1.3.3. Los desplazamientos fatales.

Los desplazamientos espaciales de los personajes suponen cambios de la vida que conducen a la muerte.

En el caso de Jeanne, tiene lugar el día que acude a la iglesia para asistir al oficio de vísperas atravesando la landa donde encuentra a los pastores. El hechizo que recibe le hace vivir una pasión irracional que la lleva a estar cada vez más ausente del espacio que le había sido habitual hasta entonces, su hogar, y frecuentar más la cabaña de la Clotte, donde se encuentra casi a diario con la Croix-Jugan del que acaba enamorada violentamente. La última vez que se la verá viva será para huir de tal cabaña, su cuerpo aparecerá sin vida, acuchillado en el lavadero.

Al abad Jéhoël de la Croix-Jugan le ocurrirá lo mismo. Tras la Revolución y la destrucción de su espacio primero, el castillo de Haut-Mesnil, se entregará a la guerrilla en los espesos bosques normandos, lugar de su malogrado suicidio. Como no consigue quitarse la vida, intenta expiar su culpa volviendo al espacio de la Iglesia, del que sale casi a diario para frecuentar la compañía de la Clotte y rememorar su pasado. De todos modos, será finalmente en la Iglesia donde encontrará la muerte cuando parecía que iba a expiar su pecado<sup>53</sup>.

Por último, el marido de Jeanne, Thomas de Hardouey, también realizará un desplazamiento destructor. La única vez que se le ve fuera de su espacio doméstico y de sus posesiones en búsqueda de su mujer encuentra a los pastores quienes le enseñan en un espejo mágico una escena terrible en la que Jeanne y el abad devoran su corazón. Presa de la furia se encamina a la casa del abad, primero, y a la Iglesia después donde posiblemente cometa el asesinato del abad.

---

<sup>53</sup> Vid. Supra pág. 93.

Este encuentro con los pastores revela a Thomas y al lector un espacio paralelo al de la landa, el que muestra el espejo. Se trata de un espacio sobrenatural que ya habíamos encontrado en la Iglesia de Blanchelande<sup>54</sup>, donde años después las campanas tañen para anunciar que el fantasma del abate se dispone a culminar su misa; con estos espacios, la narración se despliega en dos dimensiones, la física y la metafísica.

#### **2.1.4. Un tiempo pasado.**

El texto se sitúa en el momento que se describe: hacia 1854 año de publicación. El autor regresa a este momento histórico con comentarios puntuales durante toda la novela, de hecho, todo el relato –que ocupa los capítulos I, II y XVI- estaría incluido en este discurso del inicio de la novela que configuraría el relato principal encuadrante, verdadera historia esencial de la novela. El resto sería el resumen de lo que se cuenta esa noche a través del relato engastado.

La noche del relato principal se sitúa en octubre *une quinzaine avant la Toussaint* (Barbey d'Aurevilly, 1996: 59 y 68), veinte años tras la muerte del abad cuando Tainnebouy tenía *Quarante-cinq ans environ*. Este pasado es anterior al presente de escritura y podría situarse entre 1825 y 1835, si bien el tiempo referencial es el de la revuelta chuán (existe por tanto una ligera anacronía regresiva). Esto demuestra que Barbey d'Aurevilly no pretende realizar una novela histórica ni naturalista, la presencia de numerosas elipsis dan un carácter misterioso al relato que lo aleja de la novela naturalista donde la narración explica y aclara fundamentalmente.

---

<sup>54</sup> Vid. Supra pág. 93.

El relato engastado aparece escasamente datado; al autor normando, como sucede con las localizaciones topográficas, le basta con la aproximación. En el capítulo IV, se sitúa la historia de amor de Jeanne que podríamos situar hacia diciembre de 1801 a pesar de que algunos pasajes situarían la acción antes. A partir de este capítulo la continuidad temporal es respetada.

El conjunto del relato engastado, hasta la muerte del abad, ocuparía tres años:

Le temps de la pénitence que ses supérieurs ecclésiastiques avaient infligée à l'abbé de la Croix-Jugan était écoulé. Trois ans de la vie extérieurement régulière qu'il avait menée à Blanchelande avaient paru une expiation suffisante de sa vie de partisan et de son suicide (Barbey d'Aurevilly, 1996:228).

La sucesión de acontecimientos en el relato II es lineal e ineluctable. La catástrofe es anunciada numerosas veces, de escena en escena todo se encamina hacia la muerte de todos los personajes mediante la violencia que impregna todos los capítulos.

Los capítulos VI a IV forman un todo y se desarrollan en apenas 24 horas que nos llevan de las vísperas celebradas la tarde del segundo domingo de adviento, a las que el abad había llegado el lunes anterior, a la cena con el cura Caillemer en el capítulo VII. Jeanne *passa de jour encore au vieux Presbytère* (Barbey d'Aurevilly, 1996:108).

El día siguiente de esta cena, Jeanne visita a la Clotte hacia las tres de la tarde y permanece con ella hasta la llegada del abad, al inicio del capítulo VIII, momento en el que tendría que haber regresado a casa; pero la cena con su marido se retrasa media



hora lo que nos lleva a pensar en la presencia de la primera elipsis del relato que contendría el diálogo entre Jeanne y el abad.

El final del capítulo VIII está marcado por una aceleración sensible del tiempo: desaparecen las escenas con diálogos y aparecen resúmenes de acontecimientos de corta duración. En el inicio del capítulo IX el narrador relata otros hechos que pertenecen al mismo momento, una evolución insidiosa se produce especialmente en lo que se refiere a la evolución psicológica de Jeanne:

L'abbé de la Croix-Jugan faisait depuis plus de dix mois servir Jeanne de Hardouey à ses desseins (Barbey d'Aurevilly, 1996:154).

La cause royaliste était, en effet, désespérée [...] [mais] les entrevues chez la Clotte entre l'abbé de la Croix-Jugan et Jeanne restant aussi fréquentes que par le passé, on vit des événements qui avaient l'air surnois des soupçons. (Barbey d'Aurevilly, 1996:157).

En una nueva elipsis, el narrador no trasmite lo sucedido entre Jeanne y el abad en la iglesia; el momento en el que se produce la ruptura entre el abad y Jeanne es un enigma:

L'isolement dans lequel retomba volontairement le noir abbé, après la ruine de ses dernières espérances, fut la fin du courage de Jeanne (Barbey d'Aurevilly, 1996:163).

### **Primera muerte en un día de verano**

A partir de este momento, las escenas se suceden rápidamente; al inicio del capítulo X Jeanne y la Clotte tienen una última conversación. En el capítulo XI Le

Hardouey atraviesa la landa y encuentra por primera vez a los pastores. La noche no ha caído aún pero Le Hardouey, que pierde la noción del tiempo, abandona la landa *à près de dix heures du soir* (Barbey d'Aurevilly, 1996:180).

El capítulo XII relata la mala noche que pasa Le Hardouey quien, a la mañana siguiente, visita la casa donde cree poder encontrar al abad. Esa misma mañana, Simone Mahé halla el cuerpo sin vida de Jeanne en el lavadero. Podemos calcular casi 24 horas repartidas en dos días.

La matinée s'avancait avec splendeur. C'était une des plus belles journées d'été qu'on eût vues depuis longtemps [...] Ce fut vers le soir qu'eut lieu la levée du cadavre (Barbey d'Aurevilly, 1996:202).

Tercera elipsis del relato: desconocemos todo lo que acontece desde la precipitada huida de Jeanne de casa de la Clotte y la aparición de su cadáver en el lavadero.

### **El tercer día, segunda muerte trágica**

L'enterrement de maîtresse Le Hardouey était fixé pour le lendemain (Barbey d'Aurevilly, 1996:203).

El segundo drama, el de la muerte de la Clotte sucede al primero. El funeral de Jeanne tiene lugar por la mañana, a él asiste la Clotte; cuando el abad escucha sus últimas palabras moribunda en la landa *le soleil se couchait*, tercer día del relato en que se produce otra muerte.

En una de las primeras páginas del capítulo XIV, una corta escena evoca los sentimientos del abad a través del diálogo entre la Mahé y Nônon: *la réaction de l'abbé, lorsqu'au soir du même jour où il apprend la mort de Jeanne*.

### **Pascua, tercera muerte trágica.**

Los meses pasan; Le Hardouey no reaparece y el abad continúa su vida impenetrable galopando por la landa hasta bien avanzada la noche. Una de estas noches, mientras que se escucha el caballo del abad que pasa a galope cerca, Le Hardouey va a buscar a los pastores a la landa y les sonsaca una respuesta con la que traza el escenario de la muerte del abad: *Ceci se passait vers la fin du Carême* (Barbey d'Aurevilly, 1996:22). El asesinato del abad será perpetrado algunos días más tarde, hacia el día de Pascua 16 de abril. Ahora bien, los pastores expresan a Le Hardouey: *v'là treize mois que le Clos chôme de vous*. Barbey d'Aurevilly introduce una última elipsis en el relato: la de los preparativos hechos por el asesino del abad de la Croix-Jugan, la sospecha sobre el esposo de Jeanne queda en el aire. Esta técnica narrativa de la elipsis hace que Barbey d'Aurevilly se distancie en este relato del patrón naturalista, como antes se apuntó<sup>55</sup>, además de aumentar el misterio y la fuerza del elemento sobrenatural en su novela, lo que anticipa una de las técnicas temporales más interesantes del relato en el S. XX.

El capítulo XV recoge el testimonio de la condesa de Montsurvent que recapitula los dos últimos años de la vida del abad. Pero la escena ya forma parte del relato principal y por lo tanto ha de situarse en un momento anterior a la noche de octubre en el curso de la cual Tainnebouy cuenta la historia de Jeanne y del abad.

---

<sup>55</sup> Vid.Supra págs. 45, 79 y 98.

Aunque parece que el relato ha terminado, Pierre Cloud añade un epílogo a la ficción principal *un an, jour pour jour* tras la muerte del abad. El narrador se borra completamente hasta los últimos párrafos:

Plus tard, j'ai voulu me justifier ma croyance [...] J'étais déterminé à passer une nuit aux trous du portail, comme Pierre Cloud [...]. Mais [...] je ne pus jamais réaliser mon projet (Barbey d'Aurevilly, 1996:250).

Este descubrimiento comienza tras la noche del relato de Tainnebouy y ocupa casi todo el espacio temporal que va hasta el presente de la escritura.

#### 2.1.4.1. Dos tiempos referenciales.

Igualmente hay que señalar la presencia en el relato de una clara oposición de los tiempos referenciales: el de antes de la Revolución y el del después de esta, donde los dos narradores se sitúan con unos años de diferencia. Sus discursos interpretativos hablan de que, tras el acontecimiento revolucionario, la edad de oro estaba acabada y el presente no era más que decadencia. Todas las alusiones históricas o literarias apuntan de manera indirecta lo que las declaraciones ideológicas enuncian claramente: la agonía de los valores del pasado y su pérdida irremediable. Estos dos tiempos, el prerrevolucionario y el postrevolucionario están unidos a través de la violencia por los comentarios del narrador. La Revolución había arrasado con todo: con la abadía de Blanchelande, con el castillo de Haut-Mesnil, con la vida de ciertos personajes (las familias nobles del lugar, el poder de la Iglesia, los ideales feudales, el sentido de la religión y los destinos personales...). La mayoría de los personajes están anclados en

esta época y ello se refleja en que en la Normandía profunda descrita, transgredir lo tradicional se ve castigado: pensemos en la Clotte o en la condesa de Montsurvent, vestigio de la nobleza arruinada, o incluso el abad que ha roto con la ley divina intentando el suicidio y quedando por ello estigmatizado. Es, asimismo, el caso de Jeanne que vivía integrada hasta que rompe con las normas sociales y con las divinas, enamorándose de un sacerdote. A partir de ese momento es criticada y expulsada del juego social, lo que precipita su muerte.

Este paso del tiempo se refleja extraordinariamente bien como ya se comentó en la landa<sup>56</sup>, arrasada por los años, por el azote del viento, por la ausencia de vegetación. Este espacio no es sino un reflejo de la sociedad teocrática aniquilada que el narrador sabe describir en algunos de sus comentarios:

Moi qui crois que les sociétés les plus fortes, sinon les plus brillantes, vivent d'imitation, de tradition, des choses reprises à la même place où les temps les interrompit; moi, enfin, qui me sens plus de goût pour le système des castes [...] que pour le système de développement à fond de train de toutes les facultés humaines (Barbey d'Aurevilly, 1996:53).

#### 2.1.4.2. Del sol canicular al crepúsculo púrpura.

La idea de destrucción impregna igualmente el tiempo cosmológico: el crepúsculo es la parte del día preferida en el relato de *L'ensorcelée*: en él tiene lugar el suicidio del abad *le soleil venait de disparaître. Ils étaient tombés tous deux à la même heure, l'un derrière la vie, l'autre derrière l'horizon*, y la llegada de los soldados a casa de Marie Hecquet *C'était un soir, comme le jour du suicide, un soir long, oragé,*

---

<sup>56</sup> Vid. Supra pág. 89.

*silencieux*; al caer el día, Jeanne se encuentra al pastor nómada *l'église de Blanchelande commençait à se voiler de teintes grisâtres*, y sus visitas a la Clotte finalizan siempre por la noche, incluida su última y decisiva conversación del capítulo X; también el día ha llegado a su fin cuando Le Hardouey conversa con los pastores en la landa *il calculait, en éperonnant sa monture, ce qui lui restait de jour*.

El crepúsculo es el momento del día elegido por la Croix-Jugan para entregarse a sus ensoñaciones, recorriendo la landa a caballo y allí, por fin, y a esa hora encuentra a la Clotte moribunda. Esta insistencia sobre el final del día ilustra el tema de la decadencia que impregna todo el libro, y lo colorea de una nostalgia melancólica.

A estas escenas se añaden las que transcurren en plena noche: es el caso del relato que engloba el de la hechizada, la travesía del narrador protagonista y de Tainnebouy por la landa o, ya en la segunda narración, la salvación del abad por parte de Marie Hecquet, el retorno de Jeanne a su casa, la cena con el párroco Caillemer o el encuentro fatídico de Le Hardouey. Por último hay que añadir la misa fantasmagórica presenciada por Pierre Cloud de la que se dice: *nuitée noire comme suie*.

El crepúsculo y la noche por tanto se revelan como el tiempo propicio a la amenaza, el ataque, a la revelación fatal y los actos sobrenaturales que desembocan en destrucción y tragedia.

Es un detalle interesante que la imposibilidad de expiación del pecado por parte del abad, al no culminar la Consagración durante la misa del domingo de Resurrección, contraste con la celebración propia de este día en el que Cristo vence a la muerte y asegura la redención universal, redención que el relato desmiente en la persona del abad que, como contempla Pierre Cloud, está condenado a repetir constantemente su acto fallido de expiación. El tiempo de este modo se hace cíclico.

En contraste con todo lo anterior señalemos que las tres muertes del relato se producen bajo un sol canicular (raro en un lugar tan húmedo con la península de Cotentin):

Le lavoir [...] étincelait de beaux reflets d'agate, sous le ciel d'opale d'une aube d'été (Barbey d'Aurevilly, 1996:189).

Le matin, gris avant d'être rose, commençait de s'emplir des premiers rayons d'or de la journée (Barbey d'Aurevilly, 1996:198).

La matinée s'avancait avec splendeur. C'était une des plus belles journées d'été qu'on eût vues depuis longtemps: l'air était pur; le lavoir diaphane; les herbes sentaient bon; la chaleur montait (Barbey d'Aurevilly, 1996:202).

Este sol ilumina las muertes crueles de los tres personajes mostrando sus faltas a ojos de todos: Jeanne es encontrada por gentes del pueblo, la Clotte es lapidada delante de una muchedumbre y el abad es asesinado en plena iglesia ante todos los fieles:

Les neiges de Noël, la bise plaintive du Vendredi Saint, le soleil de Pâques sont des expressions proverbiales dans le Cotentin. Le soleil brillait donc, ce jour-là, et éclairait l'église de ses premiers joyeux rayons (Barbey d'Aurevilly, 1996: 230).

Esta relación entre sol, culpa y expiación une *L'ensorcelée* con la tradición de la tragedia griega, en las que los héroes y heroínas matan y expían su culpa bajo un sol sofocante que se convierte en testigo de su desgracia y simboliza, además, el destino fatal que ha regido estos actos .

### 2.1.5. Los personajes poseídos por el pecado.

Los personajes de *L'Enfermé* están habitados por grandes pasiones. Son seres excesivos y atormentados cuyos impulsos chocan con ellos mismos o con obstáculos muy poderosos. De estas contradicciones proviene la inhibición que les impide confiar en los demás y reaccionar. Sus acciones se expresan en forma de violencia ejercida hacia sí mismos por un lado y hacia los demás, por otro.

#### -El abad de la Croix-Jugan.

Barbey d'Aurevilly pudo inspirarse para crear este personaje del marqués de Gigault de Bellefonds que fue un jefe chuán que acabó con la cara desfigurada y la mandíbula rota tras un combate cerca de Saint-Brieuc en 1795. Se decía que, después, había intentado suicidarse<sup>57</sup>.

Como ya hemos indicado, el personaje del abad **de la Croix-Jugan** es el paradigma mismo del pecado para de la Iglesia Católica. Tras colgar los hábitos para participar en la fracasada cruzada chuán, intentó suicidarse pero, ante tal fiasco, retomó la vida eclesiástica. Sus acciones, a partir de entonces, le muestran incapaz de amar pero sí capaz de originar inexplicablemente una fascinación fatal en las mujeres que la sufren. Estas circunstancias hacen que el lector se plantee la pregunta sobre la parte de responsabilidad de La Croix-Jugan en las distintas tragedias que se relatan. La clausura del relato con la interrupción de la expiación de su pecado en la trágica misa de Resurrección, le condena a una condena eterna.

---

<sup>57</sup> Vid. Supra pág. 71.



C'est Dieu qui le punit, me dis-je, et quelle punition! [...] Sans doute qu'il était damné, mais il souffrait à faire pitié au démon lui-même. Vère [...] c'était pis pour lui que l'enfer [...] Il tordait ses bras au-dessus de sa tête et les dressait vers le tabernacle comme deux tenailles, comme s'il eût demandé grâce à un Dieu irrité qui n'écoutait pas (Barbey d'Aurevilly, 1996:248).

El trayecto de Jéhoël de la Croix-Jugan es el relato de un doble fracaso: en el plano político-militar como combatiente, al abandonar todo contacto con los otros guerrilleros, y en el espiritual al quedar en entredicho su proyecto de reingreso en la comunidad católica. Su asesinato supone el final de la cadena de destrucciones que él mismo había ido provocando.

Lo primero que destaca de él es su mutismo: son escasas las palabras que le escuchamos decir durante el relato y las pocas que pronuncia son expresadas ante gente de confianza, como la condesa de Montsurvent, o en sus visitas a la cabaña la Clotte antes de darle la absolución durante su agonía. Ello explica que el lector desconozca a menudo los móviles de su comportamiento y sea para él un ser extremadamente misterioso.

Barbey d'Aurevilly le atribuye los rasgos del seductor satánico, cuya fealdad horripilante hechiza a dos mujeres y se impone a todo el que logra entrever su rostro marmóreo, semicubierto con el capuchón, tallado por las cicatrices de su suicidio

S'il ne l'avait pas poussée avec la main du corps dans le lavoir où elle s'était noyée, il l'y avait précipitée avec la main de l'esprit en lui brisant le cœur de honte et de désespoir. De ces deux opinions, on n'aurait pas trop su laquelle devait l'emporter (Barbey d'Aurevilly, 1996:201).

Lo que ocultan estas máscaras es el resultado de la contradicción de su vida: su orgullo aristocrático y su condición sacerdotal; ya en castillo de Haut-Mesnil *l'orgueil*

*était son plus grand vice*. Su vida anterior a la Revolución y su frustrado suicidio ponen en entredicho su vocación, como explica el cura de pueblo, Caillemer:

Il y a pis [...] que de reprendre le sang des ennemis du Seigneur et de son Église, quoique ce ne soit pas à un prêtre de le faire et que les Saints Canons le défendent [...] Oubliant tout à fait qu'il était un chrétien et un prêtre, il osa, de ses mains consacrées, accomplir sur sa personne l'exécrable crime du suicide (Barbey d'Aurevilly, 1996:119-120).

Se dice de él que es un *archange impassible de l'orgie, tombé du ciel*, como Lucifer. Es más, constatar que cuando encuentra por primera vez a Jeanne en casa de Clotte se comporta *comme s'il avait été un ministre de Lucifer, au lieu d'être l'humble prêtre de Jésus-Christ*. Aunque el testimonio de la condesa de Montsurvent intente hacerlo inocente, el de Pierre Cloud no podrá más que reforzar esta imagen de cura diabólico. Su relación con Jeanne la presentimos con la historia de Dlaïde Malgy, este relato es como una prefiguración. Se presenta pues como agente y víctima de violencia: mató como guerrillero, quiso matarse a sí mismo y es causante involuntario de las muertes de Dlaïde y de Jeanne.

Tras su suicidio fracasado y su martirio a manos de los soldados, el abad muere espiritualmente aunque no corporalmente; se encuentra en una tierra de nadie que le excluye de toda relación social. Las únicas amistades que busca- la Clotte y la Condesa- le relacionan de nuevo con su pasado perdido.

No obstante, a pesar de esta caracterización satánica, el personaje desarrolla acciones que complican caracterizarlo sin más con este cliché. Es curioso que su condición violenta se funda en momentos clave con su condición sacerdotal: el único momento de piedad hacia otro se produce cuando, a pesar de estar privado del derecho

a dar los sacramentos, retoma sus poderes de sacerdote (acto igualmente trasgresor) y absuelve a la Clotte antes de su muerte. La misa de Pascua que va a celebrar en el capítulo XIV confirma la esperanza de expiación de su culpa que, al final, no se produce al ser asesinado. La misa póstuma contada por Pierre Cloud pone todo en entredicho. ¿Está condenado Jéhoël de la Croix-Jugan a repetir eternamente ese acto de penitencia sin obtener por ello el descanso eterno, al no culminar nunca la Consagración?

El relato se cierra sin que tengamos claro qué función tiene el personaje en el texto, ni cuál es su objeto ni su móvil. Todo lo que podemos decir es que es un personaje no productivo, estéril, que solo provoca destrucción y muertes: la de Jeanne, la de Dlaïde, la de la Clotte, la suya propia. La violencia marca su existencia, muere de forma violenta y queda condenado a una expiación sin final.

- **Jeanne de Feuarent.**

El tema de la culpa en **Jeanne de Feuarent** se hace visible con una marca de nacimiento que la distingue de los demás y simboliza su origen conflictivo. Nos referimos a la anómala rojez de su piel, rasgo físico que, además, comparte con otras heroínas de Barbey d'Aurevilly. La rojez revela la pasión que la habita, su fuego íntimo que se enciende cuando encuentran alguien a quien amar. El fuego de la pasión se acrecienta como el rubor de sus mejillas. Desde la primera vez que Jeanne habla con el abad *la pommette de sa joue brûlait* y en la cena con el cura Caillemer, en la que este descubre el pasado de Jéhoël, su rubor no hace más que acentuarse. Su marca de

nacimiento, ese fuego psicológico hecho sangre, al principio intermitente, se convierte en estigma y síntoma de culpa para ella y los otros:

Quant à Jeanne, elle n'était plus pâle. Sur sa pâleur sortaient de partout des taches rouges, un semis de plaques ardentes, comme si la vie [...] revenait frapper contre sa cloison de chair avec furie. A chaque mot, à chaque geste de l'abbé, apparaissaient ces taches effrayantes. Il y en avait sur le front, aux joues. Plusieurs se montraient déjà sur le cou et sur la poitrine, et c'était à croire, à tous ces désordres de teint... (Barbey d'Aurevilly, 1996:140).

Comme une torche humaine, que les yeux de ce prêtre extraordinaire auraient allumée, une couleur violente, couperose ardente de son sang soulevé, s'établit à poste fixe sur le beau visage de Jeanne-Madelaine. (Barbey d'Aurevilly, 1996:146).

Il y avait des moments où, sur la pourpre de ce visage incendié, il passait comme des nuées, d'un pourpre noires ; et ces nuées, révélations d'affreux troubles dans ce malheureux cœur volcanique, étaient plus terribles que toutes les pâleurs ! (Barbey d'Aurevilly, 1996:146).

Barbey d'Aurevilly, como harán los escritores naturalistas, se interesaba especialmente en estos fenómenos psicosomáticos, pero, a diferencia de sus colegas, la explicación neurológica no le era válida. El autor normando prefería manifestar un origen sobrenatural como si fueran enfermedades del alma que se manifestaban corporalmente en los personajes femeninos.

El aumento de su rojez es síntoma de su hundimiento en el pecado, pecado más grave aún, porque quiere unirse con su amado en el infierno ya que no lo ha conseguido en la tierra *Je t'entraînerai dans ma perdition éternelle*. Una vez más, el pecado en la narración solo engendra castigo.

Desde el inicio, esta figura femenina queda relacionada con el sufrimiento. La contradicción más evidente que provoca tal tormento en la consciencia de Jeanne es su desafortunado casamiento con Thomas Le Hardouey, plebeyo sin escrúpulos, hijo de la Revolución. Tal alianza reproduce la de su madre Louise-à-la-hache con su padre Loup de Feuardent que años antes había unido dos familias decadentes. Este viejo conflicto de fondo aristocrático la marca negativamente antes de su encuentro con el abad. Su origen familiar está igualmente marcado por el apellido paterno "Feuardent". Es su marca de nacimiento, el fuego que lleva dentro para hacer perecer y autodestruirse. Es el primer síntoma de la ley de la destrucción para este personaje.

Por otra parte, la aparición del abad en su vida le acarrea solamente consecuencias nefastas, especialmente en su vida afectiva. Estéril para el amor pues ni quiere a su marido, ni es correspondida por el abad, ni tiene hijos; el personaje no tiene salida, como el religioso al que ama.

El segundo conflicto de Jeanne es más grave puesto que pone en entredicho sus principios existenciales al oponer su sentimiento religioso y su pasión por un sacerdote por el que siente atraída en tanto que ha sido mártir de la Revolución y representa el mundo en el que ella está anclada:

J'aime un prêtre; j'aime l'abbé Jéhœl de la Croix-Jugan [...] Je l'aime et je suis damnée, reprit la malheureuse, car c'est un crime sans pardon que d'aimer un prêtre! Dieu ne peut pas pardonner un tel sacrilège! (Barbey d'Aurevilly, 1996:165).

Pero, en la lógica narrativa, no es culpable por su pasión involuntaria sino por su posterior determinación de seducir al abad, como le manifiesta a la Clotte antes de huir para encontrar la muerte. Sin embargo, esta decisión fracasará pues su energía se

convertirá en violencia contra sí misma, decidiendo darse muerte. Con su suicidio ella termina con toda esperanza de salvación.

A diferencia del mutismo comentado en el abad de la Croix-Jugan, Jeanne es un personaje cuya intimidad se manifiesta en numerosos momentos gracias a las confidencias sobre la evolución de su pasión amorosa por el abad, que trasmite sin reservas, a la Clotte. Sus últimas decisiones son, no obstante, silenciadas en la narración: la Jeanne que huye de la choza para revelar su pasión extrema al abad contrasta con el cadáver encontrado en el agua. ¿Intentó ver por última vez a su amado y lo consiguió, tal y como revela la escena mostrada a través del espejo de los pastores por su marido? ¿Decide suicidarse ahogándose? ¿Es asesinada por Thomas le Hardouey tras su entrevista con los nómadas? De este modo Jeanne, como Jéhoël se convierten en enigmas para el lector y en marionetas de una fuerza sobrenatural que la narración no se detiene a explicar.

- **Thomas Le Hardouey.**

El marido de Jeanne se caracteriza en el relato por su *dédain grossier de toute croyance* y por su materialismo; es un burgués nuevo rico, comprador de bienes eclesiásticos que desprecia la tradición. Sin embargo el miedo a lo sobrenatural y la furia asesina que se apoderan de él al final de la ficción (como castigo sobrenatural) parecen una revancha infligida a los vencedores de la historia, a los hombres de la civilización y el progreso por destruir las creencias y los mitos y amenazar el movimiento chuán con caer en el olvido. Los pastores, mostrándole en su espejo

“mágico” la escena de la infidelidad, consiguen dirigir su destino hacia la venganza, la destrucción y el pecado.

Las **relaciones entre los personajes** están claramente dominadas por las ideas de pecado, de maldición y de destrucción. En el caso de Jeanne y el abad, el pecado lo marca la condición de ambos (él es sacerdote y ella está casada) y la maldición por el hechizo que recibe Jeanne por parte de uno de los pastores. Además, esta historia ya se había producido en la vida del abad en su relación con Dlaïde Malgy. Las dos se acaban suicidando, las dos mueren, es una relación sin salida, sin perdón. Tampoco existe salida en la relación de Jeanne con su marido, un hombre mayor que ella, con el que no ha tenido una descendencia que los una y al que apenas ve... La única relación que establece Jeanne en la que parece haber reciprocidad es con la Clotte que la quiere como a una hija, la escucha, la comprende... es como la consejera anciana que, atenta, ve los cambios que acontecen en el mundo. Sin embargo, su figura resulta ambigua en el relato porque es ella la que incita a la muchacha a enamorarse del abad, al presentarle como un ser excepcional y crear las condiciones propias para la eclosión de su pasión durante todo el capítulo VII:

Il est revenu! Fit avec éclat la vieille femme. Vous êtes sûre qu'il est revenu, Jeanne de Feuardent? Ah! si vous ne vous trompez pas, je me traînerai sur mon bâton jusqu'à l'église pur le revoir [...] Je crois qu'elles vices qu'on a eus vous ensorcellent, car pourquoi, moi que voilà sur le bord de ma fosse, désiré-je revoir ce Jéhoël de la Croix-Jugan? (Barbey d'Aurevilly, 1996:132).

Ah! Ma fille, Jéhoël a-t-il encore le don d'émouvoir les femmes, maintenant qu'il n'est plus le beau Jéhoël d'autrefois ? A-t-il encore cette puissance diabolique qu'on crut longtemps accordée

par l'enfer à ce prêtre glacé, puisque [...] vous pâlissez, ma fille, rien qu'à m'en entendre parler (Barbey d'Aurevilly, 1996:136).

Con esta pasión, de deseo que manifiesta por el abad, la Clotte suscita un deseo parecido, un deseo más fuerte todavía, en el alma de Jeanne. Aparentemente, la pone en guardia contra este amor pero este rol de oponente es facticio.

-Fuyez cet homme, lui avait-elle dit pendant quelque temps [...] une voix m'avertit, la nuit, quand je ne dors pas, une voix qui est la voix de Dlaïde, que si vous ne fuyez pas cet homme, il sera un jour votre destin (Barbey d'Aurevilly, 1996:161).

Incluso las últimas palabras que dirige a Jeanne antes de que esta desaparezca del relato:

Je ne me trompe point. Je le connais. Ne vous avilissez point pour cet homme. Gardez votre cœur. N'allez pas à la honte, ma fille, pour n'en rapporter que les rebuts du mépris (Barbey d'Aurevilly, 1996:168).

En realidad, La Clotte favorece doblemente el amor de Jeanne, en tanto que destinataria, ya que magnifica los valores aristocráticos del abad y como adyuvante, ya que facilita en su propia casa los encuentros de Jeanne y el abad.

La Clotte avait profondément aimé Jeanne-Madelaine, mais son affection avait eu son danger pour la malheureuse femme. Elle avait exalté des facultés et des regrets inutiles, par le respect passionné qu'elle avait pour l'ancien nom de Feuardent. Il n'est pas douteux [...] que cette exaltation, entretenue par les conversations de la Clotte, n'ait prédisposé Jeanne-Madelaine au triste amour qui finit sa vie (Barbey d'Aurevilly, 1996:221).



**- Otros personajes.**

Como el abad de la Croix-Jugan, la mayoría de los hombres que son mencionados en el relato principal son violentos y, a menudo, seres nocturnos.

Es evidente el caso de los cinco soldados de la República que torturan al abad herido:

Fut-ce l'influence de ces ombres et de ces ténèbres, car la nuit couve les forfaits dans les cœurs scélérats, fut-ce plutôt l'échauffement de l'ivresse, ou encore l'odieux remords qui s'élève dans les âmes perverses, quand elles ont suspendu l'accomplissement d'un crime ou laissé là quelque épouvantable dessein, qui le sait?... mais à mesure que la nuit tomba plus noire sur la chaumière, les pensées de vengeance et de sang reprirent ces Bleus et montèrent dans leurs cœurs (Barbey d'Aurevilly, 1996:83).

Pensemos, también en Augé el incitador del asesinato de la Clotte que, paralelamente, es un ser rencoroso:

Mais l'homme à qui elle parlait était d'une nature rude et grossière, et les habitudes de son métier augmentaient encore sa férocité habituelle. C'était un boucher de Blanchelande, élevé dans l'exécration de la Clotte. Il s'appelait Augé. Son père, boucher comme lui, était un des quatre qui l'avaient liée au poteau du marché... (Barbey d'Aurevilly, 1996:209).

La violencia de los pastores, a lo largo de todo el relato, los convierte en figuras esenciales de la ficción, pues en ellos se une especialmente la dimensión sobrenatural con la acción violenta que ejercen indiscriminadamente en su continuo recorrido por la landa de Lessay. Los solemos encontrar al atardecer, cerca de viejo presbiterio o en la

landa nocturna. Aunque la escena del lavadero se desarrolle bajo el sol de una bella mañana de verano, es una imagen nocturna la que nos describe Barbey d'Aurevilly para narrar la cruel alegría que experimenta el pastor en ese momento:

Et il prit avec des mains frissonnantes le couteau dont il parlait, dans son bissac, l'ouvrit et le plongea impétueusement dans l'eau du lavoir. Il l'en retira ruisselant, l'y replongea encore. Jamais assassin enivré ne regarda sur le fer de son poignard louer le sang de sa victime comme il regarda l'eau qui roulait sur le manche et la lame de ce couteau ignoble et grossier[...]avec sa tête carrée, ses poils hérissés et jaunes et le mufle qu'il allongeait en buvant avidement cette eau qui avait une si effroyable saveur pour lui, il ressemblait à quelque loup égaré qui, traversant un bourg la nuit, se fût arrêté en haletant, à laper la mare de sang filtrant sous la porte mal jointe de l'étal immonde d'un boucher.(Barbey d'Aurevilly, 1996:193).

Le Hardouey a partir del momento en el que ve la escena del corazón asado, es poseído por oscuros pensamientos que buscan la muerte del abad. Todo hace pensar que es él su asesino y, quizás, el de su esposa:

On jurerait qu'il porte un meurtre à califourchon sur la jointure de ses sourcils (Barbey d'Aurevilly, 1996:181).

El cura **Caillemer** es el único que escapa a esta violencia. Es bueno e indulgente. Se trata de una figura narrativa que sirve para definir por contraste el retrato del abad de la Croix-Jugan. No obstante, como hará la Clotte, resultará un agente involuntario para acrecentar la pasión que Jeanne llega a tener por el sacerdote, a través de sus comentarios admirativos que hacen crecer en la mujer el sentimiento inicial experimentado durante la celebración de las vísperas.

Finalmente revisemos la importancia de **las mujeres** en el relato. Si exceptuamos Nônon Cocouan, Barbe Causseron, Simone Mahé y la madre Ingou, cuyo único papel las asimila al coro de las tragedias clásicas, todas las féminas del relato son pecadoras y, como tales, sufren el castigo propiciado por los varones de la ficción. Salvo Louise, madre de Jeanne, que escapa al estatus de víctima y comparte la violencia masculina (es la única) el resto son víctimas de la violencia masculina, pensemos en Marie Hecquet y, en cierto modo, en la Clotte, quienes, a pesar de ser figuras maternas del relato, llenas de compasión una por el abad y la otra por Jeanne, acaban aplastadas por ella. Lo mismo sucede con Dlaïde, prefiguración de Jeanne, que resulta una víctima del egoísmo y de la indiferencia de los hombres. Así pues, las mujeres comparten la piedad y el sufrimiento de Jeanne y los hombres la violencia del abad.

#### 2.1.5.1. Dinámicas sin fruto.

El objetivo que el narrador del relato principal, Tainnebouy, se propone, a saber, demostrar la existencia de lo sobrenatural a través del relato de la embrujada, queda cumplido. Su narratario y el lector recogen un relato en el que los hechos no encuentran ninguna explicación racional amplificándose la presencia del misterio en la vida de los personajes referidos

Este objetivo cumplido en cambio no se reproduce en el relato engastado. Ninguna de las aspiraciones de los personajes se realiza, todas son truncadas por un destino fatal: a Jeanne el sortilegio la arrastra al suicidio sin haber logrado el amor del

sacerdote, el abad está condenando perpetuamente al no poder terminar su misa y Le Hardouey, posiblemente víctima de otro hechizo, acaba asesinando al abad.

Ninguno es dueño de su voluntad: actúan sometidos a fuerzas sobrenaturales que desvían sus acciones hacia resultados no deseados. El lector no puede por menos que sentir desasosiego ante esas vidas desviadas hacia la hecatombe.

#### **2.1.6. Conclusiones parciales.**

La primera conclusión que debemos señalar es que la violencia, profundamente imbricada con el pecado, marca el relato en todos sus aspectos; es el pecado lo que provoca situaciones violentas y estas inciden más en el pecado. El ejercicio de la violencia marca y condena a quien lo lleva a cabo.

a) En la dinámica textual. El pecado provoca un texto circular, los relatos especulares no hacen sino vaticinar el desenlace de la vida de Jeanne, todos conducen al mismo final: la muerte de una manera violenta. La muerte se convierte en la única salida a todas las situaciones de pecado que crea Barbey d'Aurevilly en esta ficción; no hay salvación, ni perdón, solo destrucción. Como bien dice María Luisa Guerrero *en todas las obras de Barbey d'Aurevilly hay una situación inicial de pecado de la que no hay salida, no hay arrepentimiento* (Guerrero Alonso, M.L, 2002:17). El escritor se aleja así de la doctrina católica de la que se proclamaba defensor, pues esta se basa en la redención universal. El relato se convierte en una sucesión de episodios violentos,

desde el inicio con la historia de la Mère Giguet hasta el final con la figura fantasmagórica del abad oficiando la misa.

b) En la presentación del espacio. Todos los espacios están marcados por la violencia de los actos que en ellos se producen o por el pecado que esconden; desde la landa a las casas, desde la iglesia al lavadero, desde los castillos a las chozas. Los marcados por el pecado suelen ser espacios cerrados y no son sino vestigios de un pasado mejor, anterior a la Revolución, por lo que ahora están destruidos, aniquilados por el paso del tiempo y los cambios acaecidos (el castillo, las casas, la abadía...). Los marcados por la violencia suelen ser espacios abiertos como la landa o el lavadero aunque también la iglesia está marcada por él. En ellos la sangre se hace omnipresente hasta tal punto que el agua se convierte en sangre, perdiendo así su tradicional valor de elemento purificador.

Existe además un espacio sobrenatural, irracional, al que solo pueden acceder los pastores y el herrero Pierre Cloud. Esta otra dimensión, no alcanzable con el raciocinio, caracteriza las obras de Barbey d'Aurevilly, forma parte de su bagaje inconsciente y, en última instancia, domina la narración y la condiciona.

c) En la concepción del tiempo. Barbey d'Aurevilly presenta la lucha entre dos vivencias temporales: la de los chuanes, que luchan para recuperar el tiempo anterior a la Revolución, y la de los republicanos, que quieren aniquilar a los primeros. Ambos tiempos históricos generan destrucción y en este mismo sentido se desarrolla el tiempo circular de la liturgia católica, al margen de las vicisitudes históricas que, lejos de ser refugio para el hombre, contribuye a crear destrucción (recordemos las dos misas presentes en el texto: en la primera, Jeanne es hechizada, en la segunda, el abad es asesinado).

d) En la dinámica actancial. Una malcasada (Jeanne), un desfigurado (La Croix-Jugan) o una enferma (La Clotte): los personajes nucleares de la ficción parecen “ángeles caídos”, vestigios de un tiempo que les marca con una muerte certera. Todos ellos están sometidos por el pecado y por la violencia y esterilidad de sus actos. En ese conjunto humano, aplastado por el destino, destacan las figuras femeninas, estrechamente relacionadas con el pecado y víctimas de una terrible violencia.

Son personajes cuyos deseos son abortados y cuya acción, ejercida de manera errática e involuntaria, destruye por lo que el lector cierra el relato sin haber respondido a numerosos interrogantes. ¿Qué busca el abad?, ¿qué mueve a Jeanne, el hechizo, el amor?, ¿qué pretende la Clotte, convertir a Jeanne en otra Dilaide?... La ficción queda sin una resolución ni explicación clara, debido en gran parte a las relevantes elipsis incluidas.

Finalmente, las relaciones entre estos personajes no son posibles de ninguna manera tan solo parece posible entre La Clotte y Jeanne si bien se trata de una relación llena de ambigüedades, como se indicó. Este universo de esterilidad, vacío y de destrucciones narrativas no presenta una resolución narrativa por progresión. La dinámica redundante está al servicio de la exposición y defensa conscientes de ideas antimodernas presentadas por los distintos narradores *cette Révolution, fille de Satan, avait renversé toutes les têtes, et elle doit porter le poids de bien des iniquités* (Barbey d'Aurevilly, 1996:118).

## **2.2. LE CHEVALIER DES TOUCHES.**

### **2.2.1. Barbey d'Aurevilly y *Le chevalier des Touches*.**

#### *2.2.1.1. Montrer un temps qui n'est plus.*

El inicio del siglo XIX vive la historia revolucionaria como un trauma, especialmente por el episodio del Terror. Para algunos teóricos, la Revolución había engendrado un progreso histórico en materia de libertad y de tolerancia religiosa; para otros, dominaba la idea de que, con la tormenta revolucionaria, todo un mundo, el de la sociedad del Antiguo Régimen, había sido abolido. Teóricos, nostálgicos del antiguo orden social, como Louis de Bonald o Joseph de Maistre, no dudaban en ver en la Revolución una aberración histórica que había destruido una organización natural en la que la monarquía, el feudalismo y el catolicismo garantizaban un equilibrio inamovible. La Revolución es, en esta perspectiva, vista como una punición divina, destinado a castigar a los audaces de las Luces.

Barbey d'Aurevilly, en el momento de componer *Le Chevalier des Touches*, estaba completamente de acuerdo con estas últimas teorías que leían la historia reciente a la luz de un pensamiento religioso que apunta a un catolicismo radical y que buscaban justificar y refundar el orden antiguo.

#### 2.2.1.2. *Le Chevalier des Touches* entre la historia y la ficción.

Publicada en 1863, *Le Chevalier des Touches* debía inscribirse en un ciclo novelesco titulado *Ouest*<sup>58</sup>; Barbey d'Aurevilly pretendía evocar en este conjunto : *la guerre de la Chouannerie [...], cette guerre des guérillas nocturnes, [...] un des épisodes de l'histoire moderne qui doivent attirer les plus d'empire l'imagination des conteurs* (Barbey d'Aurevilly, 1996: 35). Pero de este proyecto solo verán la luz dos de los relatos: *L'ensocelée* y *Le Chevalier des Touches*. Las dos obras tienen entre otros puntos en común la misma estructura temporal: el relato, que se inicia en el siglo XIX, remonta en el tiempo para describir *les ombres et l'espace de mystère historique qui entourent la chouannerie* y considera también la fractura de la Historia: La Revolución.

El inicio de la novela reúne, en los últimos años de la Restauración (es decir el final de los años 1820, final del reino de Carlos X), en un salón de una ciudad de provincias, un círculo de viejos aristócratas que, nacidos en el Antiguo Régimen, han atravesado los periodos de la Revolución y del Imperio<sup>59</sup> y son las marcas tangibles de la fractura histórica que acaba de producirse. Evocan su pasado chuán para arrojar en él algo de luz a la causa que defendían.

Recordemos que tras la tormenta revolucionaria y los años del Imperio, una parte de la nobleza, los ultras, estaba decepcionada por el retorno de los Borbones (Louis XVIII, Charles X) al trono. Como fieles servidores de la monarquía absoluta, estos nobles no comprendieron que la Restauración de la dinastía no se acompañara de una vuelta atrás, restableciendo los órdenes de la sociedad del Antiguo Régimen. De

---

<sup>58</sup> Vid.Supra pág. 72.

<sup>59</sup> Tras el episodio glorioso del Imperio que acabó con una catástrofe espectacular, la Historia parece condenada a una inestabilidad que le hace perder todo sentido. Así Chateaubriand declara: *Le monde actuel semble placé entre deux impossibilités, l'impossibilité du passé, l'impossibilité de l'avenir* (Chateaubriand, 2004:7482).



hecho, lo que confirmará la llegada al trono de la monarquía de Julio de 1830, es una nueva clase dominante que había emergido: la burguesía que detenta el poder económico y cuyas ideas a menudo liberales encuentran su fuente en el pensamiento de Voltaire (algo que Barbey d'Aurevilly detestaba). Esta amargura de los antiguos nobles emigrados a causa de la Revolución se dibuja desde las primeras palabras proferidas por el Caballero *Je suis le chevalier des Touches; n'est-ce pas que ce sont des ingrats?* Los ingratos son evidentemente los Borbones, lo que revela otro personaje que también rechaza nombrarlos: *Quand le malheureux que je viens de voir m'a parlé d'ingrats, il n'avait pas besoin de les nommer.* Los dos estratos históricos sobre los que se va a desplegar el relato son la Restauración y los últimos sobresaltos de la chuanería en los años 1789-1799 al final de la Revolución.

Barbey d'Aurevilly no compone una obra de historiador aunque sea una novela histórica. De ahí que ciertos críticos hablen de *un curieux roman historique* (Bernard, 1989:191) o de *un roman historique selon Barbey d'Aurevilly* (Berthier, 1987:34); estas expresiones muestran que se trata de una concepción muy individualizada del género histórico siguiendo la herencia de Walter Scott. La representación que da de los hechos no es objetiva sino que está determinada por la ideología que intenta defender (la de los teóricos nostálgicos del Antiguo Régimen), por ciertos valores políticos heredados de su familia (los valores nostálgicos de una pequeña nobleza provinciana) pero, sobre todo, por sus propias elecciones como escritor. Lo que le interesaba profundamente a Barbey d'Aurevilly, en esta relación de una epopeya chuán, era confrontar una memoria colectiva a su propio imaginario en el crisol de la escritura: otorgar a la *chouannerie à défaut de la lumière intégrale et pénétrante de l'Histoire, [le rayon de] la Poésie, fille du Rêve* (Petit. J, 1964:1351).

### 2.2.1.3. El relato en pocas líneas.

En los últimos años de la Restauración, en Valognes, viejos aristócratas se reúnen en el salón de las dos viejas damas de Touffedelys para pasar la velada juntos como lo hacen habitualmente. Con ellas se encuentran el señor de Fierdrap y la masculina Barbe de Percy. Poco después llega su hermano el abad de Percy que acaba de cruzarse, en el cuadro siniestro de la plaza de los Capuchinos, al caballero des Touches, antiguo héroe de la chuanería al que creían muerto: el caballero, visiblemente preso de locura, erraba como un fantasma en las calles de la pequeña ciudad adormecida. Barbe de Percy promete contar cómo el caballero des Touches, llamado la Belle Hélène, fue liberado de la prisión donde los soldados revolucionarios, los “Bleus”, le habían encarcelado por doce *blancs*, siendo ella uno de ellos.

Poco después llega Aimée de Spens, vieja dama de belleza aún radiante. Esta dama está afectada por una sordera, particularmente aguda esa noche. Afortunadamente para Barbe de Percy y su relato: no se puede evocar al caballero ante la bella Aimée sin que a esta sea invadida de un extraño rubor. Además, la desafortunada perdió a su novio, cuyo recuerdo la sigue obsesionando, en una de las expediciones destinadas a salvar a Des Touches.

Barbe de Percy recuerda la situación desesperada de la chuanería en 1799. Evoca a continuación la personalidad de Des Touches, personaje ambiguo de una sorprendente belleza femenina, pero también de una terrible crueldad. El caballero atraviesa sin cesar el mar para llevar mensajes a los emigrados refugiados en Inglaterra. Jóvenes nobles entre las que estaba Barbe de Percy y Aimée de Spens, se refugiaron en el castillo de las damas Touffeledys, que sirvió, de hecho, como punto de concentración para los chuanes. Una noche, des Touches lleva a Touffedelys a un hombre herido, el señor

Jacques. Es curado por las mujeres. Aimée y él se enamoran. Disimulado bajo su nombre de guerra, todo el mundo ignora quién es realmente el señor Jacques: el personaje está atormentado por una misteriosa melancolía. Seguidamente, Des Touches es arrestado y encarcelado en Avranches.

Doce chuanes intentan ir a liberar al caballero. El señor Jacques regresa de la primera expedición que resulta un fracaso. Los chuanes han sembrado el desorden en la feria que se celebraba en Avranches, para desviar la atención. Uno de ellos intenta corromper a la terrible carcelera de la prisión. Pero esta resiste. A pesar del incendio que se declara en la prisión, los chuanes consiguen huir, creyendo perder a uno de ellos. Barbe de Percy, disfrazada de vendedor de mantequilla, consigue enterarse de que el caballero des Touches es trasferido a la prisión de Coutances.

Entre sus dos expediciones, los chuanes hacen una pausa, en el curso de la cual Aimée y el señor Jacques se casan solemnemente. La segunda expedición, en la que participa Barbe de Percy, para remplazar al chuán que creen haber perdido, se lleva a cabo con éxito: en Coutances, los doce liberan al caballero. El señor Jacques muere en el curso de esta expedición. Antes de regresar al mar, el caballero se vengatazmente del soldado que lo había denunciado, un molinero que ata a las aspas de su molino antes de prenderle fuego.

El relato de Barbe de Percy permanece inacabado: quién era verdaderamente el señor Jacques, cuál es la causa de los rubores de Aimée cuando se evoca ante ella al caballero... Un niño estaba presente en el círculo de ancianos. No ha perdido una palabra de la historia. Cuando crece, encuentra al caballero en un manicomio donde permanece encerrado. Entre las palabras del personaje, el narrador comprende el secreto de los rubores de Aimée: un día el caballero estaba escondido en la habitación de Aimée ante la llegada inesperada de los soldados republicanos. La muchacha, para hacerles

creer que está sola, se desnuda como para ir a dormir. Es el recuerdo de este pudor violado la causa de sus misteriosos rubores.

### **2.2.2. Armazón y dinámica narrativas: en busca de los enigmas perdidos.**

#### **2.2.2.1. Íncipit.**

*Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés!*<sup>60</sup>.

Con el recuerdo de una antigua canción infantil se inicia el relato. El escritor expresaría así que todo el relato es un recuerdo de infancia, como la reminiscencia de una cantilena que nunca se olvida. Apunta quizá con este íncipit a la memoria del niño del relato, testigo silencioso de todo, que conseguirá evocarlos completamente. Esta cita también es una negación de futuro, los laureles están cortados y no se puede hacer nada más, todo está acabado, como los personajes del relato.

#### **2.2.2.2. Un título epónimo.**

El título de la obra remite directamente al héroe de la misma quien, en la época, fue célebre. Los acontecimientos reales de los que se inspira Barbey d'Aurevilly son los siguientes: Jacques Des Touches, llamado de la Fresnaye, nació en 1780 en Granville. Su padre, que servía de “agent de liaison” entre los jefes reales y los príncipes emigrados, murió en marzo de 1798; el joven le sustituyó entonces en su trabajo. Poco

---

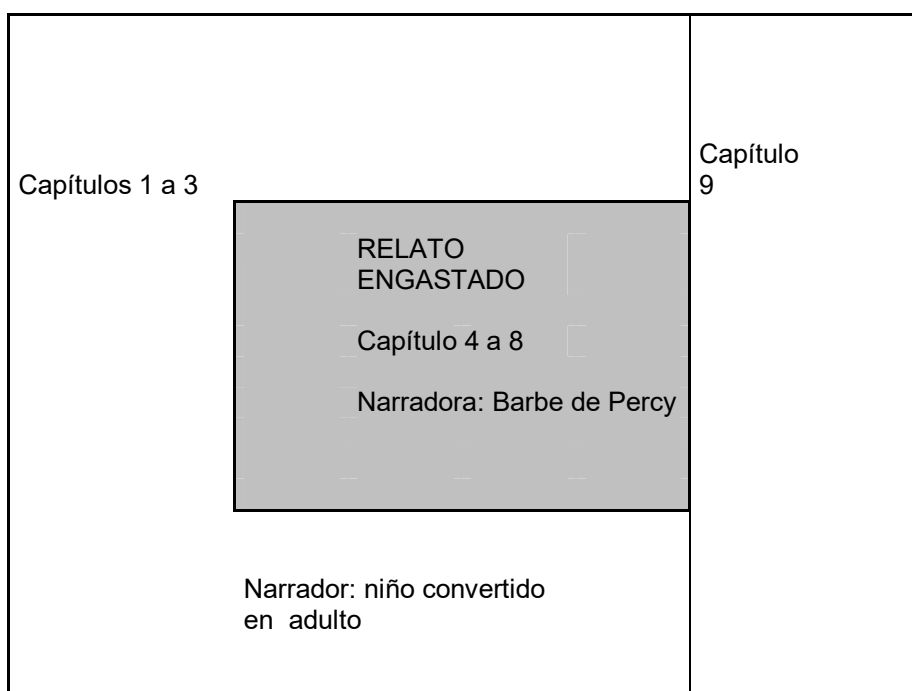
<sup>60</sup> En el siguiente enlace se puede escuchar esta canción infantil: <http://www.momes.net/comptines/danser/nousnironsplusaubois.htm>.

más tarde fue traicionado, y arrestado el 4 de julio de 1789. El 22 de septiembre, los Chuanes intentaron incendiar la prisión de Avranches donde había sido encarcelado pero no consiguieron liberarlo. La instrucción del proceso continuó y, a principios de noviembre, el prisionero fue transferido a Coutances para ser juzgado. El proceso tuvo lugar el 31 de diciembre y el 1 de enero; Des Touches fue condenando a muerte, pero como había firmado un recurso, la ejecución fue aplazada. El 8 de febrero de 1799, la ejecución se anunciaba como inminente, un grupo de Chuanes se introdujo en la prisión, liberó a Des Touches y a uno de sus compañeros. Liberado, continuó su carrera de aventurero incansable. Totalmente perturbado, fue internado en Caen en 1826.

Estos acontecimientos fueron recopilados por Barbey d'Aurevilly durante cuatro años como atestigua una de las cartas a su amigo Trebutien; si creemos el relato, el propio Barbey d'Aurevilly escuchó esta historia de boca de personas mayores o de su propio padre, Théophile de Barbey d'Aurevilly quien conoció a uno de los Douze (Juste Le Breton). Cuando Barbey d'Aurevilly comenzó sus investigaciones, el caballero estaba aún vivo como prueba la fecha de las cartas que acabamos de citar. Poco después, contactó con Beaurepaire y Le Héricier (dos eruditos normandos) que habían hecho investigaciones sobre este asunto pero, como auténticos eruditos, no le comunicaron nada. Años más tarde, encontró a un superviviente de los Douze, La Veesnie quien le proporcionó valiosos detalles para el relato, si bien muchos otros datos el autor los inventó. Por este motivo, algunos rasgos de la historia son de extrema precisión histórica y otros de una clara inexactitud. Por ejemplo, en una preocupación de dramatización, las dos tentativas de liberación de su personaje, históricamente distantes de seis meses, solo se separan dos días en el relato o una tal Aimée es citada en el proceso contra Des Touches pero el personaje de Aimée de Spens, segunda heroína de la novela, es una pura criatura de ficción.

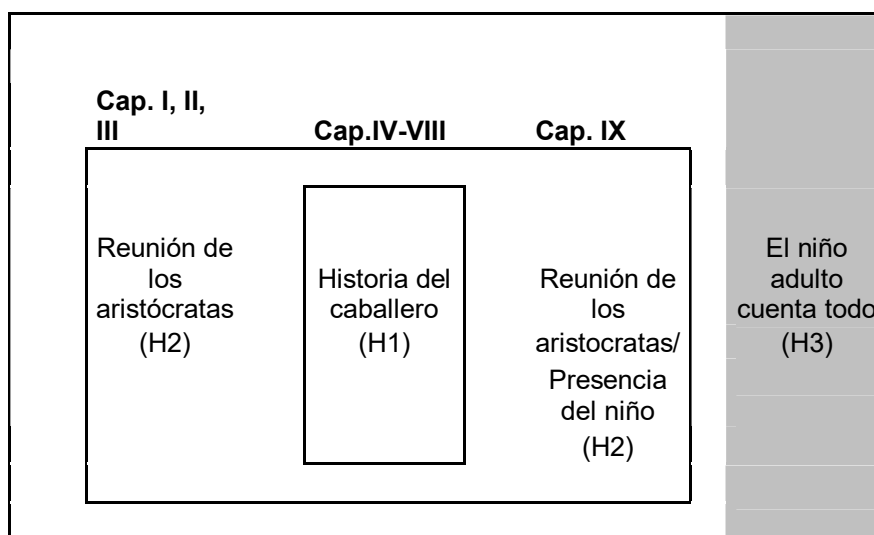
### 2.2.2.3. Tres relatos en uno.

La novela, lejos de ser sencilla en su entramado narrativo, resulta una de las más complejas del autor. Lo primero que llama la atención en ella, es la presencia de tres relatos: un relato principal (RP) que lo compondrían los capítulos 1 a 3 cuyo narrador sería el niño convertido en adulto y que refiere lo que escuchó una noche de invierno; un segundo relato engastado (R1) que se desarrollaría de los capítulos 4 a 8 y que contendría el relato de la última aventura chuán que se produjo en Francia, la narradora de estos capítulos sería Barbe de Percy, y un tercer relato que lo llevaría hasta el momento del niño adulto (que también será el narrador) y que aludiría a sus averiguaciones posteriores sobre el héroe de la historia.



La relación entre ambos relatos tampoco es sencilla, el relato engastado se ve a menudo interrumpido por los personajes del relato principal pues alguno de ellos formó

parte de la historia que se narra. Por otro lado, el lector no es consciente de la presencia de estos dos relatos hasta el final de la historia con el descubrimiento del niño-adulto narrador.



Para facilitar nuestro estudio vamos a numerar las tres historias: la Historia 1 (H1) o Relato principal que, como prólogo, presentaría a los viejos reunidos en la ciudad de Valognes; la Historia 2 (H2) englobaría el relato de la epopeya chuán y la Historia 3 (H3) que sería el relato del caballero al niño convertido en adulto que, a nosotros lectores, nos concierne porque contiene la respuesta a los enigmas de la H2: el enigma de Aimée y el de Des Touches. El nexo de unión entre las tres historias es un personaje: Des Touches. El esplendor y la admiración que se le otorgan en la H1 se convierten en decadencia y enajenación en la H3; el paso inexorable del tiempo malogra la imagen de héroe magnífico del inicio del relato como vamos a ver.

#### 2.2.2.3.1. La historia 1: la historia de los aristócratas.

El inicio del relato invita al lector a seguir *le bruit de deux sabots trainants*. El recorrido de estos zuecos permite esbozar un espacio (el de la “aristocratique petite ville de Valognes”) y una temporalidad (les années de la Restauration). Estas primeras líneas enigmáticas confieren una dimensión fantástica al triángulo personaje-lugar-tiempo propio de la novela.

Este “passant aux sabots”, que deambula por las calles “désertes et mornes” de Valognes, constituye el hilo conductor del pasaje y queda reducido a la mención de sus zuecos y de su paraguas. Como en otros relatos del autor, aparece un enigma: ¿a quién pertenece esta misteriosa silueta que recorre las calles de una pequeña ciudad adormecida?; rápidamente se desvela su identidad:

La personne aux sabots entra, mais sans sabots [...] Elle, ou plutôt il – car c'était un homme – était chaussé avec l'élégance d'un abbé de l'ancien régime, comme on disait beaucoup alors, et d'ailleurs, quoi d'étonnant, puisque c'en était un? (Barbey d'Aurevilly, 1964:747).

Este personaje nos lleva al salón donde se van a reunir los aristócratas. Mientras que, en la ficción, pasan tres cuartos de hora, el relato se inmoviliza en una galería de retratos que conforma todo el capítulo 1 para más tarde centrarse en la descripción del héroe epónimo, el caballero des Touches, en el capítulo 2. El dinamismo entre los dos capítulos se articula con la misteriosa aparición de este último:



Le revenant que j'ai vu était de chair et d'os... comme toi et moi, mais il n'en était que plus épouvantable... C'était... le chevalier des Touches!...

-Le chevalier des Touches! S'écrièrent les deux demoiselles de Touffledys (Barbey d'Aurevilly, 1964:758).

La personalidad escondida de esta aparición mantiene al lector a la espera de conocer su identidad pero este deseo es contrariado por la aparición repentina en el relato de Aimée de Spens. La atención se desplaza ante la llegada de esta misteriosa mujer, ya anciana. Ella introduce un tema nuevo que no participa en el movimiento inicial del relato y que configura el capítulo 3 dedicado en exclusiva a la descripción de la mujer y que añade un segundo misterio que complica la trama narrativa. La ficción se queda en una espera doble: la identidad del caballero y la descripción de la extraña dama<sup>61</sup>.

Los dos primeros capítulos además nos presentan a unos personajes (los viejos aristócratas) que se convertirán en un “público imaginario” del relato chuán de Barbe de Percy. Este público, habitual en los relatos de Barbey d'Aurevilly, recibe el relato que se desarrollará a partir del capítulo 4.<sup>62</sup>

#### 2.2.2.3.2. La historia 2: la epopeya chuán.

Los capítulos 4 a 8 constituyen una verdadera novela en la novela. El relato de Barbe de Percy aparece engastado en el relato principal y en forma de analepsis. Los personajes oyentes reunidos en el salón intervienen en la narración referida por Mlle. de

---

<sup>61</sup> Este tipo de esperas son habituales en el autor.

<sup>62</sup> Según J. Petit estos capítulos tienen una clara influencia realista y son capítulos más lentos: *écrits avec quelque maladresse où se discerne l'effort*.

Percy creando de esta forma el círculo de la conversación. Estas intervenciones mantienen el suspense y frenan el curso del relato, obligando sin cesar a la dama a *tirer son histoire des parenthèses de l'interruption, comme elle tirait son aiguille à laine de sa tapisserie*. De ahí que llegue a decir: *Laissez-la donc, conter, Fierdrap, fit l'abbé. C'est toi qui interromps maintenant! fit M. de Fierdrap, enchanté de rendre sa petite leçon à l'abbé*. A menudo, estas interrupciones tienen un valor de comentario, subrayando un tiempo fuerte del relato: *C'est même plus beau [que Fontenoi]! Dit le baron. Leur petit carré n'a pas été enfoncé à eux, à ces Onze! Eh! Elle commence à m'intéresser, votre demoiselle Aimée!* E incluso, pueden igualmente producir un efecto de desfase cómico con respecto al tono heroico dado a las expediciones de los Douze:

Ah! C'est l'histoire de Couyart! Dit en se remuant voluptueusement dans sa bergère Mlle Sainte de Touffedelys, comme si on lui avait débouché sous le nez un flacon de l'odeur qu'elle eût préférée (Barbey d'Aurevilly, 1964:845).

Este relato engastado permite observar la existencia de un doble movimiento evidente: el primero lo compondrían los cuatro primeros capítulos voluntariamente lentos que nos presentan a los personajes y uno segundo, que aparecería en medio del capítulo 5, en el que se acumulan peripecias y hazañas ligadas a las dos expediciones de los Douze<sup>63</sup>. A partir de este capítulo, la novela cambia bruscamente a un tono y a un ritmo casi épicos gracias sobre todo a la descripción de la batalla de los Blatiers. Tras esta batalla se refiere el incendio de la prisión donde está encerrado Des Touches, la supuesta muerte de Vinel-Aunis y la investigación de Barbe de Percy disfrazada de

---

<sup>63</sup> Las hazañas guerreras son tratadas en una óptica cortés: el caballero cumple sus promesas en honor a su Dama. La disposición del relato remite a una tradición literaria medieval: la forma épica recuerda nostálgicamente los valores caballerescos que la Revolución abolió.

*beurrière des faubourgs de Granville*. Acontecimientos a los que hay que añadir los siniestros episodios que el relato evoca retrospectivamente: la Hocson devorando el corazón de M. de Belzunce y los chuanes jugando a la petanca con partes de cuerpos humanos.

Merece una mención especial el capítulo 6, que ocupa un lugar particular en la economía del relato, entre los capítulos 4 y 8. Estos dos capítulos se organizan simétricamente en torno a este capítulo 6 (lo que se subraya ya en el paralelismo de los títulos *La première/seconde expédition*). Su título *Une halte entre les deux expéditions* indica un freno del tempo narrativo y supone un importante regreso al relato principal evocando poéticamente las siluetas ancestrales *de ces gens du passé, rassemblés dans ce petit salon à l'air antique, et qui parlaient entre eux de leur jeunesse évanouie et des nobles choses qu'ils avaient vues mourir*. El relato abandona la relación de las hazañas de los Douze para centrarse en un único episodio, el de la intriga amorosa, la boda de Aimée con M. Jacques. El centro de la novela no está, paradójicamente, consagrado a su héroe epónimo sino a la fascinante figura de Aimée y de su no menos secreto y silencioso esposo.

Finalmente, el capítulo 8 se concentra en un solo episodio que dramatiza al extremo: la venganza que el caballero inflige al propietario del Molino Azul. Tras esta cruel venganza, el personaje del caballero desaparece y su figura queda caracterizada por ser justiciero y vengador de la lucha chuán.

#### 2.2.2.3.3. La historia 3: la decadencia del héroe.

Mlle de Percy concluye su relato y cada uno de los oyentes decide marchar a casa a descansar pero un inesperado personaje aparece de repente: un niño que habría escuchado todo el relato en silencio. Es él quien, ya convertido en adulto, continúa el relato en el capítulo 9 con las investigaciones que le conducen a un Des Touches enajenado, olvidado de todos, mortecino. A pesar de tales averiguaciones, muchos interrogantes se quedan sin responder: no sabemos si realmente el caballero volvió al pueblo de los aristócratas, ni conocemos la verdadera historia de Aimée, ni la razón exacta de su timidez, ni quién era este M. Jacques con quien se casó... lo que nos hace pensar en un relato no cerrado.

Además cuando terminamos de leer el relato, se reinicia, porque sabemos que es en ese momento cuando el autor comienza a escribir al conocer todos estos detalles que nos ha relatado de esta manera tan concreta. Nos encontramos, pues, ante un relato circular, como ya lo era *L'Enfermée*<sup>64</sup>: el final del relato es el inicio de la escritura del mismo. El último capítulo remite al primero ya que revela la fuente de escritura del narrador. Hay que esperar el final de la narración para comprenderlo completamente. Parece que lo que triunfa sobre la Historia, condenada a perecer, es la narración, demostrando así una supremacía de la escritura sobre la Historia.

El paso de una historia a otra demuestra la evolución del héroe que pasa de ser un ser misterioso y temido en la historia 1, a un ser admirado e idolatrado en la historia 2 y un ser caduco, olvidado, marginado y demente de la historia 3. El relato muestra cómo el paso del tiempo aleja a héroes gloriosos que en otro momento existieron, el relato intenta recordar este esplendor perdido.

---

<sup>64</sup> Vid. Supra págs. 80, 89 y 119

#### 2.2.2.3.4. El sistema de ecos: unión de las historias.

La escritura aurevilliana demuestra el gusto novelesco por la mezcla de tonos, algo que sucedía en el drama del inicio de siglo. Nuestro texto posee un carácter heterogéneo basado en la repetición de las intrigas: la de Des Touches y la de Aimée. Ambas historias se entrelazan y se unen en torno a una línea directriz:

L'histoire de Mlle. Aimée se mêle à l'histoire [du Chevalier] comme une guirlande de cyprès s'enlace à une branche de laurier pour former une «histoire faite, comme un thyrses, de deux récits entrelacés, l'un si fier, et l'autre si triste» (Barbey d'Aurevilly, 1964:774).

Los dos relatos que recorren *Le Chevalier* encuentran su punto de intersección esencial en el episodio del caballero testigo, en una verdadera escena de violación simbólica de la desnudez de Aimée. Pero los dos enigmas se encuentran igualmente en torno a la personalidad de M. Jacques que, con su boda con Aimée, une los valores caballeresco y cortés y que, en su batida en nombre del honor a su dama, une con el grito de la lechuza un mensaje militar para Barbe de Percy y un mensaje de amor para Aimée:

Voilà que tout à coup nous entendîmes sous nos pieds, au bas de la tourelle, le houhou mesuré de la chouette, et, magie de l'amour! Aimée reconnut tout de suite de quelques paumes de mains était parti ce houhou, qui me parut sinistre, à moi, tant il était plaintif! et qui lui parut joyeux et triomphant, à elle, parce qu'il annonçait l'homme qui était devenu sa vie et qui lui rapportait la sienne (Barbey d'Aurevilly, 1964:806).

Otras repeticiones del relato aparecen en forma de ecos entre una historia y otra; operándose a lo largo de todo el relato y fundando poco a poco la unidad de la novela.

Como ejemplo en los personajes tenemos la androginia del caballero que se refleja en los otros personajes masculinos o la existencia de un doble del caballero en la figura de M. Jacques cuya belleza *plus virile, plus brune* contraste con la rubia femenina de Des Touches.

A la constelación de andróginos de las aventuras de los Douze parece corresponder el pequeño salón provinciano, la constelación, asexuada igualmente, de las cuatro mujeres, Mlle de Percy constituye la intersección entre estas dos redes de personajes.

Otros ecos se desarrollan en la composición del relato; así al mismo ritmo de violín que hace bailar a los chuanes reunidos la noche de bodas de Aimée (capítulo 6) corresponde el del molinero del Molino Azul (capítulo 8), creando un efecto de oposición entre el centro y la conclusión del relato: un episodio de alborozo chuán encuentra su molinero colgado en el siniestro fin del chivato republicano.

El rojo y el blanco son colores que se repiten en el relato en forma de eco también, su simbolismo encuentra una implicación en la construcción del final de la ficción; el capítulo del Molino azul precede al de *Histoire d'une rougeur*, el paso de uno a otro se hace gracias a la transformación del Molino azul en “effrayant moulin rouge” o “moulin de sang”.

La presencia de frases tipos forma también ecos en la novela que se envían de una historia a otra<sup>65</sup>. El tejido de las imágenes florales constituye por ejemplo uno de los leitmotifs ligados a la figura de Aimée. Algunos de ellos aseguran incluso el cierre del relato sobre sí mismo: el capítulo 8 retoma una por una las designaciones del caballero que habían acompañado su entrada en el relato de Barbe de Percy en el capítulo 4,

---

<sup>65</sup> Proust apunta que uno de los principios de composición de las novelas aurevillianas reside en el retorno de “phrases-types” que estructuran la obra y le proporcionan su unidad.

encerrando así el personaje en su inmutable misterio. El último capítulo de la novela remite a los tres primeros, reorquestando los detalles: el texto encuentra una unidad en esta circularidad que confirma su autonomía.

Estos ecos se repiten también en el espacio y el tiempo como vamos a analizar a continuación<sup>66</sup>.

### **2.2.3. Los espacios del relato: la ciudad y el campo.**

Desde 1790, Francia es completamente remodelada. Aparecen por primera vez los departamentos; así la antigua *généralité* de Caen se convierte en el departamento de la Manche y la región se divide en la Alta y la Baja Normandía. Justamente las ciudades que aparecen en el relato (Valognes, Coutances y Avranches) son ciudades de la Baja Normandía, región húmeda y brumosa donde domina el bosque. En la época de la aventura protagonizada por el caballero, los bosques, los estanques, los caminos vacíos y las mareas son todavía muy numerosos, lo que facilita los ataques puntuales y los repliegues inmediatos de los chuanes en lugares donde los Bleus no pueden aventurarse sin perderse. La presencia de este espacio misterioso se puede casi sentir como un personaje más<sup>67</sup>, como vamos a ver.

Retomando el sistema de ecos, la presencia de estos se hace evidente en la relación de los espacios de la Historia 2, y se concreta en el juego de desdoblamiento y

---

<sup>66</sup> Vid. *Infra*.pág.146.

<sup>67</sup> M.L. Guerrero Alonso llega a decir del espacio: “Espacio fantasmal y brumoso [...] teje unos lazos simbióticos con las singulares intrigas que en él se desarrollan “(2005:17).

oposición entre el campo, espacio de los chuanes, y la ciudad, espacio de los soldados republicanos, es el más representativo:

La campagne, le hallier, le buisson, les routes perdues, tout cela nous connaissait. Nous étions des Chouans! (Barbey d'Aurevilly, 1964:843).

[Coutances], cette ville qui dormait comme une assemblée de justes, quoique ce fut une ville de coquins révolutionnaires (Barbey d'Aurevilly, 1964:837).

#### 2.2.3.1. Los espacios de la Historia 1: Valognes, el salón.

El relato se inicia con la descripción del espacio físico donde se sitúan los personajes de la H1: la pequeña ciudad de Valognes<sup>68</sup>. El autor sitúa su relato en un lugar que le es muy familiar pues es donde él nació. A lo largo del relato nos lo demostrará describiendo las tradiciones y la forma de hablar de los normandos<sup>69</sup>. Nos situamos apartados de la capital, lugar donde se producen los cambios más rápidos y donde las influencias de la Revolución son más notables. Barbey d'Aurevilly nos aleja de lo nuevo y nos remite a la Francia profunda y rural.

Valognes se nos presenta como una pequeña ciudad inmutable donde viven las viejas generaciones. El transeúnte en zuecos nos conduce a una época, a un espacio y, fundamentalmente, a un enigma: su identidad misteriosa; la dimensión fantástica se une al personaje y al tiempo.

Valognes, en plena noche, es vista al inicio del relato con una visión panorámica desde el cielo *le clocher, pointu comme une aiguille et vitré comme une lanterne* para

---

<sup>68</sup> Valognes ocupa un lugar primordial en la vida y el imaginario del autor que afirma: *cette ville a de [m]on cœur sous ses pavés et dans les pierres de ses maisons*.

<sup>69</sup> El empleo de elementos del patois así lo atestiguan: véase *alipan, la demie de huit heures, pied de frêne, de bric et de broc, files nos quenouilles de lin, lanfais, josteries*, etc.



pasar rápidamente a *les nerfs d'acier qui tenaient cette lanterne* que descenden el punto de vista del lector a la misteriosa silueta protegida bajo el paraguas. Percibimos el suelo, los contravientos cerrados, una puerta cochera verde botella, un calvario, los nombres de las calles (rue Siquet, la place des Capucins), el nombre y apellidos de un propietario (M. de Mesnilhouseau des chiens), etc... entreviendo así una geografía urbana en su familiaridad.



François Buhot – Ilustración para *Le Chevalier des Touches*.

La aparición de la plaza de los Capuchinos es previamente preparada por la evocación del cuadro nocturno y solitario de la ciudad que el texto transforma en decorado fantástico<sup>70</sup>. Esta plaza se presenta como un espacio de muerte donde el calvario que hace *pénétrer le frisson jusque dans les os et doubler les battements de coeur* recuerda el catolicismo teñido de pesimismo y se convierte en el símbolo de toda la ideología del texto: la chuanería lucha por la monarquía de derecho divino. Dios se convierte en vengador y la Revolución es una punición divina.

---

<sup>70</sup> A todo esto se une la noche, la lluvia, el ladrido de los perros, la presencia de la cruz con un Cristo de tamaño natural que instaura una atmosfera fantástica.

La evocación en el relato de la landa de Gibet a la entrada del pueblo, lugar de castigo como el calvario, confiere al texto un segundo plano legendario que abre el cuadro urbano a un espacio *désert et morne*; la landa es, tal y como sucedía con la landa de Lessay en *L'ensorcelée*<sup>71</sup>, un lugar de superstición tradicional<sup>72</sup> y remite el imaginario del lector a otro espacio, *un terrain, qui fut longtemps abandonné, à droite de la route qui va de Valognes à Saint-Sauveur*. El escritor aúna el exterior y el interior en esta descripción para destacar el significado de un lugar que se convierte en oscuridad y encerramiento *sous les contrevents strictement fermés*. La dos verticales - el campanario y la landa- insólitas en este paisaje horizontal, llenos de una fuerte carga letal, orientan la interpretación: el terror destaca sobre la aparente calma del lugar. Junto con la figura del Cristo ensangrentado, hace de Valognes un lugar emblemático de la ruptura revolucionaria.

El sonido del timbre en la primera puerta de la calle de las Carmelitas traslada la descripción a un lugar cerrado: el salón donde viven las Touffledys. La descripción de este espacio ilustra un lugar desfasado donde viven personajes acabados *c'était un vieux appartement comme on n'en voit guère plus [...] tout à fait en harmonie avec le groupe* decorado con retratos de familia representantes de un momento glorioso desaparecido y con artilugios de otra época: *des encoignures de laque de Chine [...] Des fauteuils en vieille tapisserie de Beauvais [...] ses rideaux fanés de lampes et sa rosace, veuve de son lustre*. La descripción lleva a presentar a las damas que viven allí como parte de este mobiliario anticuado: *ces deux demoiselles de Touffledys [...] auraient pu très bien passer pour des ornements sculptés de cette cheminée*.

---

<sup>71</sup> Vid. Supra pág. 71.

<sup>72</sup> Esta landa tiene un claro valor proléptico en el relato.

El espectro apenas percibido del que se creía muerto (des Touches) es el pasado sepulcral que no acaba de morir en el pequeño salón de la Touffedelys. El transeúnte convertido en invitado hace el enlace entre el interior y el exterior: integra un universo fantasmal, bajo el triple signo de la desaparición, del aniquilamiento y de la evaporación.

#### 2.2.3.2. Espacios de la Historia 2: las ciudades, el castillo.

Los espacios de la Historia 2 ilustran claramente los ecos mencionados, así pueden ser claramente diferenciados entre aquellos que estarían relacionados con los chuanes: el campo normando, en el que incluimos el espacio marítimo<sup>73</sup>, el castillo de las Touffedelys y el Molino azul. Y aquellos otros relacionados con los Republicanos que son esencialmente las ciudades de Coutances y de Avranches.

El campo normando es el espacio donde los chuanes ganan las batallas, porque se saben esconder en él fácilmente antes de iniciar su ataque *cette guerre de Chouans était nocturne et masquée*, es un lugar protector *la campagne, le hallier, le buisson, les routes perdues, tout cela nous connaissait. Nous étions des Chouans!*, cargado de señales como el cruce donde se separan los Douze cuando van a liberar al caballero (evocación, sin duda, de intrigas propias de la literatura de la Edad Media) y es el lugar que acoge la tumba de M. Jacques.

En lo profundo de esta campiña se encuentra escondido el castillo de las Touffedelys, lugar femenino<sup>74</sup> y de resistencia al presente. También aparece como lugar

---

<sup>73</sup> El campo aparece como un bosque al que uniríamos el océano que sería un bosque de agua y en el que desaparece el héroe.

<sup>74</sup> De nuevo un eco en el relato: frente al campo lugar de los hombres se presenta el castillo lugar de las mujeres.

de cura y salvación al que recurren los Chuanes durante la violenta lucha. De él se sale pero no se vuelve: ni el caballero ni M. Jacques vuelven, se convierte en su última salida antes de la cárcel y el destierro para uno y la muerte para el otro. La descripción de este castillo resulta representativa al haber perdido los atributos del poder feudal, su jardín y los macizos de lilas reflejan el duelo por la muerte y por las monarquías muertas. El castillo representa un tiempo detenido, como hemos dicho, llegando a ser utópico porque en él se desarrolla la vida como en tiempo de la Edad Media<sup>75</sup>.

Ce vieux château démantelé, sans pont-levis et sans herse, qui n'était plus, depuis longtemps un château fort [...] un château humilié et paisible [...] Nous en avons fait combler les fossés, baisser les murs, et si nous n'en avons pas abattu les tourelles, nous les avons du moins découronnées de leurs créneaux, et elles ne semblaient plus que les quatre spectres blancs des anciennes tourelles décapitées! (Barbey d'Aurevilly, 1964:796).

Los espacios de los Bleus son esencialmente las ciudades: Avranches y, posteriormente, Coutances. La ciudad aparece en el relato como un espacio por conquistar, tema recurrente en todas las epopeyas, porque en ellas se encuentra encerrado un chuán. Los Douze penetran en Avranches *à midi sonnant* y en Coutances *à midi moins un quart*. Como en la epopeya clásica, un mismo motivo narrativo se repite siendo objeto de una variación, aquí el pasaje del día a la noche.

La evocación de Coutances aparece bajo la marca del periodo del Terror de la Revolución: *la guillotine, droite et menaçante* en el centro de la ciudad, aporta una visión histórica muy importante de la época. La ciudad se presenta asimismo como el

---

<sup>75</sup> Barbey d'Aurevilly sintió una especial predilección por este período histórico, llegó a burlarse de Cervantes por haber ridiculizado una época que veía como de jerarquía, unidad, santidad, heroísmo y fuerza y en la que la sociedad se identificaba a la Iglesia.

lugar de los cambios, del presente frente al tiempo estancado del castillo. Los personajes están amenazados ante tales cambios.

Finalmente cabe destacar el asilo donde acaba el caballero, alienado. Este lugar se convierte en una esfera fuera de la historia; allí acaba su pasado de esplendor, el mensaje negativo del relato no puede ser más claro.

#### 2.2.3.2.1. El Molino azul: la sangre y el fuego.



Pero sin duda, la escena que se destaca sobre este fondo de crueldad es la de las torturas infligidas al molinero del Molino azul por parte del Caballero. Este molino se convierte en el lugar más simbólico del relato.

Un deseo reivindicativo se apodera del héroe en el capítulo 8: el molinero traidor tiene que perecer pero no como soldado ante la aparente metralla de los doce fusiles, sino agonizando ignominiosamente en una fiesta de sangre estando de testigos los Douze. El Caballero organiza una ejecución más horrible que aquella en la que sucumbió el hijo de la Hocson, víctima de la diversión con los bolos; así prende al traidor por el cuello, pero en lugar de estrangularlo, como los fascinados asistentes esperan, opta por otro rito absolutamente más macabro, maniata todo el cuerpo a lo largo del aspa de un molino, lo pone en funcionamiento y lo proyecta por los aires. El narrador describe el suplicio del desgraciado con la misma complacencia:

Le sang ruissela sur la blanche aile qu'il empourpra, et un jet furieux qui jaillit, comme l'eau d'une pompe, de ce corps puissamment sanguin, tacha la muraille d'une plaque rouge (Barbey d'Aurevilly, 1964:857).

El exceso de sangre que lo enrojece todo se refuerza por la expresión del verbo «empourprer », por la comparación prosaica con la bomba y por la antítesis del color blanco del aspa. El movimiento acelera y el griterío del desafortunado conmociona la sensibilidad y el honor rebelado de Mlle de Percy, compañera de armas, que suplica a Des Touches que termine con el suplicio, finalmente lo fusila. El caballero parece más un juez que un torturador al intentar que el molinero expíe su traición con una muerte lenta, en la que el sufrimiento brutalice nuestra sensibilidad por estas manifestaciones de horror. El molino azul (pintado de azul porque pertenece a un patriota, a un republicano) se convierte en el molino rojo. El ala blanca del molino sirve a la causa de los Chuanes; la sangre roja lava la afrenta hecha al caballero y venga la muerte de M. Jacques. La presencia del fuego no resulta menos importante: fuego como elemento purificador.

Aunque haya elegido voluntariamente este modo cruel de ejecución, el protagonista no se conmueve, no muestra ningún placer sádico, incluso accede a la petición de Mlle Percy de acabar cuanto antes. Esta violenta venganza contiene un odio a la nueva Francia representada por el molinero conspirador, la escena rica en cromatismo aporta al relato un recuerdo imborrable mucho más que escenas precedentes donde la sangre era también un elemento importante. La escena del Molino gana por su cromatismo y su simbología:

Ah! C'était là un carcan étrange, n'est-il pas vrai, breton? Une exposition comme on n'en avait jamais vu, que cet homme lié sur son aile de moulin, qui tournait toujours! [...]Le sang qui

menaçait de lui faire éclater la face comme le vin trop violent fait éclater le muid, retomba le long de son corps et il pâlit... Des Touches eut un mot de marin.

«C'est le mal de mer qui commence», fit-il cruellement (Barbey d'Aurevilly, 1964:856).

#### 2.2.4. Un relato en analepsis.

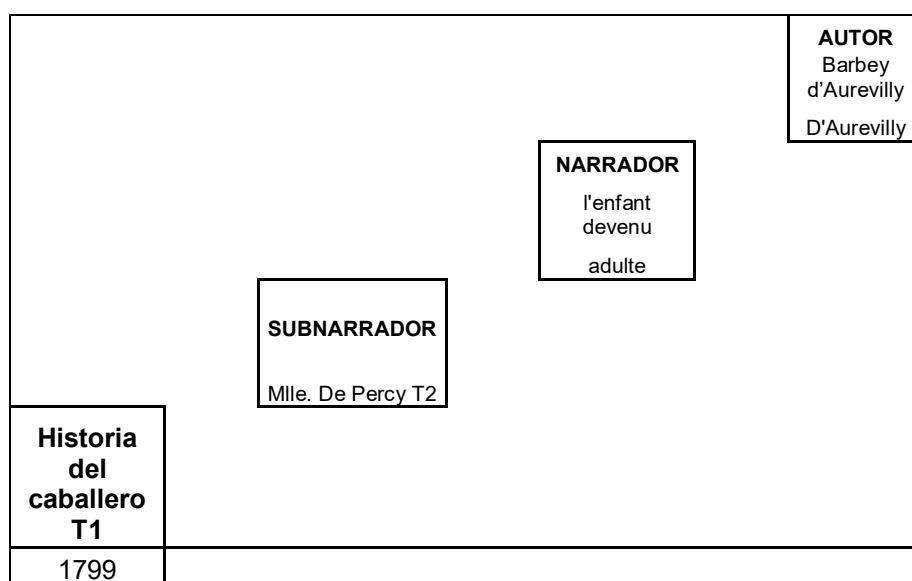
##### 2.2.4.1. La búsqueda de un tiempo perdido.

La coordenada temporal resulta fundamental en el conjunto de la narración pues, como vamos a ver, se convierte en el principio unificador de toda la historia hasta tal punto que lo podemos considerar como un leitmotiv de la misma. Esto lo observamos desde el inicio del relato con el reloj de pared de Bacchus de la casa de las Touffedelys que marca su hora en cuatro ocasiones: en el capítulo 1 al inicio del relato; al final del capítulo 2 [*la pendule marque le quart après neuf heures*]; en el capítulo 6, centro del relato: *dérivant vers minuit*; y toca finalmente las dos en el último capítulo. Su presencia resuena también con las campanadas de Valognes (capítulo 1) y de Coutances (capítulo 7) o incluso el sonido del violín en el Molino Azul (capítulo 8) *s'arrêtant comme une montre qui faisait, il n'y a qu'une minute, tac, tac, et qui ne va plus...*

Todo ello recuerda constantemente la influencia del tiempo que pasa. No es por azar que *sur le socle enguirlandé de pampres et de lierres [de cette pendule], à trois pas du Dieu aux courts cheveux bouclés, il y a un thyrses renversé*, la fuga del tiempo relaciona los componentes del relato. Todos los personajes y sus vivencias, en concreto la epopeya chuán, son víctimas de él; han caído en el olvido eclipsados por *la splendeur militaire de l'Empire y la gloire de Napoléon*.

Para mostrar este paso inexorable del tiempo, el entramado temporal se sirve de la anacronía regresiva<sup>76</sup>, propia de la novela histórica, con el objetivo de mostrar cómo el devenir histórico estaba modificando la realidad social. Tal anacronía sirve para describir las luchas de la chuanería que, aunque no tuvieron consecuencias políticas importantes, sí dejaron huella en el imaginario colectivo de estas regiones y ambientaron algunas novelas históricas de la primera mitad del siglo XIX francés, como señalamos<sup>77</sup>.

Este tiempo pasado se opone a aquel en el que viven los aristócratas y el niño pero se contrapone especialmente a aquel en el que vive el niño-adulto, en el que dice escribir el relato y en el que realiza la visita al manicomio donde está internado Des Touches. Cuando finalizamos de leer, percibimos que el relato ha sido construido con una continua sucesión de analepsis, en una especie de anclaje en un pasado nostálgico que niega el desarrollo histórico. Se podrían distinguir tres analepsis que se encadenan, se suceden y reflejan tres momentos históricos diferentes:



<sup>76</sup> Como ya había hecho en *L'ensorcelée* Vid. Supra pág. 98.

<sup>77</sup> Vid. Supra págs. 23 y 73.



--Tiempo 1: el tiempo de la chuanería.

Sería el más antiguo y contendría todos los acontecimientos narrados por Mlle. de Percy acerca del caballero. Es la misteriosa llegada de Aimée al salón de los aristócratas lo que les transporta a un tiempo anterior que Mlle. de Percy anuncia: *à l'époque dont je vais vous parler, monsieur de Fierdrap, la grande guerre, ainsi que nous appelions la guerre de la Vendée, était malheureusement finie*, es decir, encontramos un acontecimiento histórico que nos sitúa algunos años después del estallido revolucionario<sup>78</sup>.

Con los recuerdos de los ancianos renacen las reminiscencias de su juventud y de su nobleza marchita. El límite temporal de todos estos recuerdos lo marca el paso del tiempo marcado por el reloj de pared: las doce de la noche, el pasado en el presente. El relato causa una enorme admiración en los oyentes porque condensa todos los añorados valores del Antiguo Régimen: el honor, la honra, la cortesía hacia la dama, la lucha por los ideales... todo lo que la Revolución destruyó.

Incluso hay un personaje que vive todavía en este pasado rememorado: la bella Aimée anclada en el recuerdo de su amado M. Jacques, en la visión de su cuerpo desnudo por parte del caballero (lo que aún la ruboriza) y en su sordera (particularmente aguda esa noche)... Está *encerrada en la torre* de sus pensamientos.

---

<sup>78</sup> Esta guerra de la Vendea apunta a aquella en la que, tras algunas rápidas victorias de la chuanería, los Vendéans se encontraron con una armada republicana reorganizada. Los jefes decidieron ir hacia el noroeste para unir los chuanes con los ingleses que debían desembarcar en Granville. Por falta de apoyos, el jefe Henri de la Rochehaquelin (que cita Mlle de Percy) debió renunciar a pesar de su divisa: *si j'avance, suivez-moi, si je recule, tuez-moi, si je meurs, vengez-moi*, lo que provocó la derrota: su armada se replegó en un desorden antes de ser aplastada en 1793. El fracaso del desembarco de Quiberon y la nueva política de Hoche marcaron en 1795 el fin de las esperanzas de la Vendea. Con el armisticio a los agricultores, Hoche intenta alejarlos de su jefe al que seguían implacablemente. La guerrilla se acabó en 1796 y, a pesar de algunos sobresaltos de los chuanes hasta 1801, el mito de la Vendea libre está definitivamente muerto.

El resto de personajes ejemplifican la decrepitud que contrasta con la aparición de un joven que consigue salir de este cenáculo y continuar la historia, fascinado por tal relato realizará tiempo después averiguaciones sobre el héroe de estas hazañas ¿no está entonces también él anclado en el pasado?

La búsqueda del pasado, que se concentra en la elección de personajes desarraigados fuera de su tiempo, traslada el relato hacia las profundidades de la Historia. El pasado reciente es desacreditado, los últimos héroes, habiendo repetido una última vez sus oscuras epopeyas en el fondo de los salones de provincia, han muerto. El relato se desvía del siglo y de la catástrofe histórica que la Revolución había inscrito en ella, para sondear las profundidades del tiempo. El pasado está siempre amenazado por el olvido y por el silencio y será llevado a la tumba por los que lo han vivido y se acuerdan todavía.

El lugar que mejor representa este tiempo 1 es el castillo de las Touffledys, lugar utópico en cuanto que aislado del devenir histórico marcado aún por el respeto a las tradiciones del Antiguo Régimen. La representación espacial de este castillo aniquilado por el paso del tiempo mostrará que es un tiempo acabado y sepultado que ya no existe. La última ceremonia que tuvo lugar entre sus muros fue el enlace entre M Jaques y Aimée cuyo juramento, prestado ante testigo y bajo la mirada de Dios, recuerda a una sociedad feudal en el seno de la tormenta revolucionaria. Pero las dos damas residen ahora en una casa en la ciudad de Valognes, el castillo y todo lo que representa han sido destruidos y los propios personajes, recuerdos atávicos, son el reflejo de un tiempo decadente y condenado a desaparecer.

Este tiempo se clausura con la desaparición del caballero que se diluye en las olas siendo absorbido por el paisaje y llevándose con él su misterio. El relato de Barbe queda inacabado pues no consigue desvelar el origen de la rojeces de Aimée:

C'était à se demander qui des deux reprenait l'autre: si c'était lui qui reprenait la mer, ou si la mer le reprenait! Nous le suivîmes des yeux par ce clair de lune, qui rendait les ondulations de l'eau lumineuses; mais la houle qu'il trouva quand il fut au large, finit par cacher cette espèce de pirogue [...] ce mince canot presque fantastique! Le Farfadet s'était évanoui (Barbey d'Aurevilly, 1964:861).



Ilustración de Marold et Mittis a la edición de 1893.

--Tiempo 2: la realidad posrevolucionaria.

Este tiempo lo reflejaría el momento histórico en el que se reúnen los viejos aristócratas y donde se haya presente el niño que tomará el relevo de Mlle. De Percy; lo podríamos considerar como un tiempo encuadrante: *C'était vers les dernière années de la Restauration. La demie de huit heures (...) venait de sonner.*

Este tiempo encuadrante apunta a la Restauración que comienza tras la caída del primer Imperio, en abril de 1814. La monarquía es reestablecida y Louis XVIII regresa

de Inglaterra. En París, Talleyrand ministro de relaciones exteriores bajo Napoleón le había preparado la vía. Louis XVIII entrega una carta constitucional a Francia que no era más que un engaño. La palabra Restauración tomó entonces otro sentido: se trata de restaurar el Antiguo Régimen. Pero el rey comete errores, su impopularidad favorece el retorno de Napoleón exiliado en la isla de Elba. Su vuelta no durará más que 100 días tras los cuales devolverá el trono a los Borbones. Louis XVIII decide seguir una política moderada a pesar de las masacres de los bonapartistas. Su sucesor, Charles X no durará en el trono y tendrá que abdicar y exiliarse, tras lo cual Louis Philippe ocupará el trono de una monarquía constitucional. El autor conocía muy bien esta realidad porque la había vivido y con su descripción da constancia de una realidad mortecina a la que se refiere con cierta ironía.

Las continuas interferencias de este T2 en el T1 nos impiden olvidarnos del momento que viven los viejos aristócratas a lo largo del relato y se regresa definitivamente a él en el capítulo 8 con: *le tonneau de Bacchus sonna deux heures. Les chiens de M Mesnilhouseau ne hurlaient plus...* Es decir, los aristócratas pasan cinco horas y media reunidos escuchando el relato de su compañera. El recuerdo nostálgico de todos los acontecimientos narrados, los retratos burlescos de estos aristócratas y el ineludible paso del tiempo marcado por los relojes dan una imagen de un tiempo muerto, sin futuro, sin salida. Las extrañas figuras del pequeño salón se separan tras haber evocado, sin explicarlo, la misteriosa rojez de Aimée de Spens.

--Tiempo 3: el tiempo de la escritura del narrador.

La aparición repentina del niño en medio del relato desvela un tiempo nuevo: el tiempo de la escritura. Frente a la derrota del tiempo histórico de los chuanes (viejos,

locos, muertos) solo se alza el presente de la escritura que recrea un pasado mítico donde se mezcla la dimensión épica (los hechos de armas) y la cortés (la intriga amorosa) que hacen pensar en las antiguas novelas de caballería.

La presencia de *une autre personne qui était là: un enfant*, y que los personajes habían olvidado, permite establecer un vínculo con el presente del narrador que escribe. Este niño, ya adulto y narrador del primer relato, consigue despertar en la *mémoire usée* del caballero por el agotamiento de veinte años de locura, el secreto de Aimée de Spens. Las palabras del final de la “Histoire d’une rougeur” son arrancadas a la demencia.

En el último capítulo los tres estratos temporales concluyen: en primer lugar, la epopeya chuán de Barbe de Percy, cuyos hechos fundamentales son el secuestro de Des Touches y las hazañas de los Douze, se cierra con las averiguaciones del muchacho que reflejan el final del héroe del relato sumergido en un presente que lo ha olvidado y donde el pasado está definitivamente abolido.

En segundo lugar se clausura el tiempo de los viejos aristócratas al desvelarse parte del enigma de uno de ellos, el más misterioso: Aimée de Spens. Gracias a la revelación final del caballero se comprende parte de la incógnita del personaje. Cada uno de los viejos aristócratas regresa a su casa una vez finalizado el relato.

Finalmente, el tiempo 3, se clausura con las investigaciones del niño-adulto que le llevan a reescribir el relato:

Mais l'enfant dont j'ai parlé grandit, et la vie, la vie passionnée avec ses distractions furieuses et les horribles dégoûts qui les suivent, ne purent jamais lui faire oublier cette impression d'enfance (...). Qu'était devenu le Chevalier des Touches? (Barbey d'Aurevilly, 1964:866).

El proyecto del narrador, completa lo oído y conforma el tiempo de la narración, del escritor, de la composición. La escritura se convierte en una lucha contra el tiempo que transcurre y contra un pasado que aparece amenazado por el olvido y el silencio. El tiempo se convierte en el tema fundador de la novela.

Esta sería la distribución de estos tiempos en el relato:

<b>T2</b> Cap. 1,2,3 y 6	<b>T1</b> Cap. 4,5, 6, 7 y 8	<b>T2</b>	<b>T3</b> Cap. 9
-----------------------------------	---------------------------------------	-----------	------------------------

#### 2.2.4.2. Una estructura cíclica.

Cuando el relato llega a su fin comienza el trabajo de escritura, esta es la fórmula cíclica que emplea Jules Barbey d'Aurevilly para esta obra. El último capítulo remite al primero puesto que revela la fuente de la escritura: una impresión de la infancia. El último capítulo nos sitúa además en el momento en el que comienza el trabajo del escritor: *Je tenais mon histoire! Ce peu de mots me suffisait. Je reconstituais tout* . Esta aparición final del novelista en su relato estaba preparada hábilmente desde el primer capítulo:

Mais [ces vieilles figures], l'oubli doit les dévorer, et l'obscurité de leur mort parachève l'obscurité de leur vie, si Dieu (toujours le Roi s'amuse!) ne jetait parfois un enfant entre leurs genoux, une tête aux cheveux bouclés sur laquelle ils posent un instant la main, et qui, devenu plus tard Goldsmith ou Fielding, se souviendra d'eux dans quelques roman de génie et paraîtra créer ce qu'elle aura simplement copié, en se ressouvenant! (Barbey d'Aurevilly, 1964:755).

Además, el capítulo final multiplica los ecos que firman el final del texto<sup>79</sup>; el lector regresa a la plaza de los Capuchinos, oye de nuevo al abad alejándose *en traînant ses sabots par les rues*, ve de nuevo la cabellera de Aimée y el barril oriental que peina cómicamente Barbe de Percy.

También se repiten los leitmotivs que han aparecido a lo largo de la obra, como las imágenes florales relacionadas con Aimée que vuelve a ser comparada con *la reine des roses*, al lys y el caballero en su locura, desvelando el secreto de Aimée que queda asociada a las flores rojas del parterre del asilo donde se encuentra encerrado: *ces rougeurs [...] le signe toujours prêt à reparaître*.

La escena de voyeurismo final, en la que el caballero ve desnuda a Aimée concentra una parte del imaginario erótico de Barbey d'Aurevilly: el motivo de la cortina remite a la obsesión del *caché-montré*; la convivencia de la oración y el voyeurismo dotan a la escena de una carga herética que pervierte su dimensión religiosa.

Esta escena final explica el misterio de la enigmática Aimée y sus rojeces pero no consigue desvelar el misterio de M. Jacques que se convierte en el enigma trágico de la novela, al estar seguro de morir en combate y, a pesar de ello, acudir al combate. La escritura aurevilliana reside en esto quizá; en estas preguntas sin respuestas que dejan la imaginación del lector especular sobre los signos recibidos, la mayoría de ellos ambiguos: *Elle rougit aussi pour des Touches! Pensai-je. Laquelle donc de ces deux rougeurs est l'amour?* O incluso: *Mais toutes les pâleurs ne se ressemblent-elles pas? Qui peut reconnaître la pâleur d'un homme heureux de celle d'un traître?*

---

<sup>79</sup> Vid. Supra pág. 138.

### 2.2.5. Los andróginos héroes épicos.

La característica común de la mayoría de los personajes de nuestro relato es la ambigüedad, que convierte a los personajes en misteriosas entidades a las que el relato no conseguirá dar respuesta.

#### 2.2.5.1. El caballero des Touches: un héroe afeminado.

El modelo de Barbey d'Aurevilly, como indicamos<sup>80</sup>, Jacques Destouches, nació en Granville en 1780. En marzo de 1798, sustituyó a su padre como agente entre los jefes monárquicos y los príncipes emigrados. Algunos meses más tarde, fue traicionado y, después, arrestado. En septiembre del mismo año, un grupo de chuanes intentaron incendiar la prisión de Avranches donde estaba encerrado pero fracasaron, el prisionero fue transferido a Coutances para ser juzgado. Destouches fue condenado a muerte y su ejecución anunciada para el 8 de febrero de 1799. Inesperadamente, un ataque de chuanes a la prisión consiguió liberarle lo que permitió al caballero continuar con sus actividades peligrosas y secretas. Se le encontró en 1826, errante, loco por las calles de Caen, donde fue internado muriendo en 1858. Su vida le convirtió en un mito para los legitimistas. De este personaje real, del que Barbey d'Aurevilly habría oído hablar a su padre, surgió el héroe que da título a nuestro relato; este título epónimo consigue generar la intriga del lector por conocer la identidad de tal héroe<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Vid. Supra pág. 27.

<sup>81</sup> Claverhouse, protagonista de *Eterna Mortalidad o Los puritanos de Escocia (Old Mortality)*, es el personaje de Walter Scott que más se parece a Des Touches. Como él es fino, casi femenino pero cruel y fuerte.



Como hemos destacado al inicio, el caballero presenta una misteriosa ambigüedad sexual en su apariencia (es viril y femenino a la vez). Por este motivo es bautizado con el inesperado apodo para un héroe guerrero de la “Belle Hélène”. La “Belle Hélène” es el nombre de la heroína de la *Iliada* de Homero, detonante de Guerra de Troya. Otros apodos que recibe en el relato-cuadro le confieren una dimensión mágica: “roi des mers”, “charmeur de vagues”, “le Farfadet” y sobre todo “la guêpe”:

C'est la guêpe! Disaient-ils, les Bleus, en reconnaissant dans la fumée des rencontres cette taille fine et cambrée, comme celle d'une femme en corset: - Tirez à la guêpe! Mais la guêpe s'envolait toujours, ivre du sang qu'elle avait versé; car elle avait une vaillance acharnée et féroce (Barbey d'Aurevilly, 1964:782).

Su femineidad (se le llega a llamar “Jeune demoisel”) se subraya sin cesar en la belleza ambigua que lo caracteriza y que lo convierte en un personaje misteriosamente andrógino.

Vous appelez la Belle Hélène, beaucoup pour son enlèvement et un peu aussi pour sa beauté; car il avait, si vous vous en souvenez, une beauté presque féminine, avec son teint blanc et ses beaux cheveux annelés, qui semblaient poudrés, tant ils étaient blonds! Cette beauté dont tout le monde parlait et dont j'ai vu des gemmes jalouses, cette délicate figure d'ange de missel, ne m'a jamais beaucoup charmée (Barbey d'Aurevilly, 1964:778).

El bello Des Touches se muestra frío con las mujeres, en las que provoca celos y a las que usurpa sus funciones. Según el propio Jules Barbey d'Aurevilly, no es

andrógino sino que no conoce la pasión amorosa y, por ello, se manifiesta solitario e insensible a toda conquista femenina; es una inversión exacta de Barbe de Percy<sup>82</sup>.

Esta belleza es tanto más inquietante cuanto que el personaje posee *la force terrassante du taureau* y se muestra capaz de una crueldad despiadada *En toute occasion, ce mignon de beauté était et restait l'homme du pouce si cruellement mordu et coupé à la foire de Bricquebec, le visage blanc, à la lèvre large et rouge, signe de cruauté, dit-on...* Este carácter doble del caballero a la vez angelical y cruel será desarrollado en el capítulo 8 que retoma los elementos del retrato bosquejado en el capítulo 4. En este capítulo 8, tras las horribles torturas infligidas al propietario del Molino azul, la narradora subraya de nuevo la terrible androginia de su héroe:

Il me rappelait aussi ces lions passant de blason, au râble étroit et nerveux comme celui des plus fines panthères, et onglés, à ce qu'il semble, pour tout déchirer. Sa figure de femme, et que je n'aimais pas, mais que je ne pouvais m'empêcher de trouver belle, respirait, soufflait, aspirait avec une telle férocité la vengeance, qu'elle était cent fois plus terrible que si elle avait été de plus crâne virilité (Barbey d'Aurevilly, 1964:851).

El personaje ha ido tomando progresivamente cuerpo en la ficción hasta la conquista de su nombre en un ascenso épico, convirtiéndose incluso en una figura mítica arrancada a su siglo. Pero su repentino desvanecimiento entre las olas del mar anula la esperanza de resolución de los enigmas que su persona encierra así como de otros misterios del relato: no sabemos finalmente quién es este caballero, ni qué siniestro divertimento encuentra en sus combates de crueldad perversa que rayan el sadismo. El Caballero se cubre y escapa al lector como a los propios Bleus:

---

<sup>82</sup> El hecho de que una persona sea afeminada no implica que no sea bruta, salvaje e incluso caníbal, como lo era el caballero Des Touches, que arranca de una dentellada el pulgar del policía que lo iba a detener.

Suivi! Parlé! [...] Mais on ne suit pas un coup de vent quand il passe, et on ne parle pas à un homme qui, comme un farfadet, pst !pst ! est déjà bien loin quand on commence à le reconnaître (Barbey d'Aurevilly, 1964:763).

El final de la novela *Le Chevalier Des Touches* deja bien claro el delirio del protagonista, internado en un manicomio<sup>83</sup>. Pero, antes de su hospitalización, varios datos son significativos: no se confiaba a nadie, era un idealista apasionado y, en la acción, era fuente de una desmesurada valentía. Des Touches, el audaz y magnífico emisario de los Reyes, el que los « Bleus » temían por encima de todo, se nos muestra finalmente viejo y demente, feo, sin nobleza, miserable y solitario.

Toda la energía desplegada durante el relato para defender la causa chuán se revela entonces inútil, al no haber conseguido ninguno de sus ideales. Sus acciones, como todas las de los malogrados héroes aurevillianos, no han tenido sentido, han sido vanas. Barbey d'Aurevilly se encarga de destruir un personaje que, sin este último capítulo, habría sido un personaje mítico.



Ilustración de Marold et Mittis a la edición de 1893.

---

<sup>83</sup> El propio autor lo visitó en el hospicio del « Bon Pasteur », en Caen, sosegado, pero irremediabilmente encerrado en su demencia: *il se croyait gouverneur de ville, âgé de deux mille ans*.

#### 2.2.5.2. Una narradora con barba: Barbe de Percy.

En torno al caballero se multiplican otras figuras andróginas; en primer lugar, la de la narradora, amazona de la chuanería *Barbe, sans barbe, dont la laideur n'avait pas plus de sexe que la beauté du chevalier des Touches n'en avait*. Virilizada ya desde su nombre propio, el relato la convierte en la valiente amazona de la epopeya chuán. Su retrato caricaturesco reposa esencialmente sobre la extravagancia poética de la escritura, así los pasajes que la caracterizan acumulan gran cantidad de comparaciones incongruentes:

Cette contemporaine de Mlles. de Touffedelys ressemblait, avec son nez recourbé comme un sabre oriental dans son fourreau grenu de maroquin rouge, à la reine de Saba, interprétée par un Callot chinois, surexcité par l'opium.

Comme il est des couleurs d'un tel ruissellement de lumière qu'elles éteignent toutes celles que l'on place à côté, l'amie de Mlles. de Touffedelys, pavoisée comme un vaisseau barbaresque des plus éclatants chiffons déterrés dans la garde-robe de sa grand-mère, éteignait, effaçait les physionomies les plus originales par la sienne (Barbey d'Aurevilly, 1964:751).

Su importancia en el relato reside además en que, disfrazada de hombre, cual Juana de Arco, formó parte de los Douze en sus expediciones para liberar a Des Touches, lo que la convierte en una excelente testigo de todos los acontecimientos vividos por la banda. Su extrema fealdad se alía con una sublimación al recordar tales proezas.

Esta narradora no muestra ningún signo de decrepitud; está llena de actividad, de disposición, de inteligencia y de extravagancia. Al describir la acción de los Douze

también dibuja la sociedad desaparecida en la que vivían, ella es la más consciente del paso del tiempo:

Les temps paisibles, où l'on ourlait des serviettes ouvrees dans la salle à manger du château, n'étaient plus... Quand la France se mourait dans les guerres civiles, [...] l'honneur de la maison, devant lesquels nous avions vu, pendant notre enfance, nos mères et nos aïeules assises comme des princesses des contes de Fées[...] Il n'y avait plus de maison, plus de famille, plus de pauvres à vêtir, plus de paysannes à doter (Barbey d'Aurevilly, 1964:776).

#### 2.2.5.3. Aimée de Spens en su torre.

El tercer capítulo del Caballero se concentra en el retrato de la recién llegada Aimée de Spens que clausura la galería de retratos. Es el único personaje que no es presentado grotescamente y constituye una aparición estelar que ocupa un lugar aparte en el sistema de los personajes:

Oui! Elle était charmante, quoique, hélas! aussi sans jeunesse. Mais parmi tous ces vieillards plus ou moins chenus, sur ce fond de chevelures blanchies étagées autour d'elle, elle ressortait bien et se détachait comme une étoile d'or pâli sur un glacié d'argent, qui en aurait relevé d'or (Barbey d'Aurevilly, 1964:769).

El importante desarrollo de este retrato en el conjunto del capítulo subraya la importancia que tendrá este nuevo personaje en el desarrollo ulterior de la novela. De hecho, la larga pausa descriptiva constituida por el retrato de Aimée consigue el efecto de suspense iniciado en los dos primeros capítulos; la historia se hace esperar y así lo

expresa la impaciente Barbe de Percy: *Mlle. de Percy, dont l'impatience ressemblait à une menace d'apoplexie.*

La “belle Aimée” es presentada como una heroína del relato posterior, como el propio caballero des Touches, es *une espèce de femme rare comme un dauphin victime de ce terrible coup de filet autour du coeur, qu'on appelle un amour fidèle.* Al relato heroico del secuestro de la “Belle Hélène” se sobrepone el de la única pasión de la “belle Aimée”. La historia del caballero y la de Aimée – estas dos bellas asociadas por su calificativo común – se mezclarán, dejando al lector ante una espera doble, como hemos indicado. Su relato mezcla pasión amorosa y hazañas guerreras: los amores de Hélène y Pâris dieron nacimiento a la epopeya de la guerra de Troya; los destinos cruzados del caballero y de Aimée darán nacimiento también a una historia militar.

Aimée de Spens se desliga de los otros personajes porque conserva aún su *beauté passée [qui] avait été surnaturelle.* Es una víctima del tiempo pasado donde vive, con el pretexto de su sordera, apartada gustosa del resto del mundo *madame est dans sa tour.* Esta bella dama, que constituye una de las principales originalidades de la narración, posee una presencia paradójica *Aimée était là comme si elle n'y était pas* y aparece de manera indirecta absorbida por el pensamiento que la habita: *ce puits de l'abîme qui était en elle et que gardait sa surdité.* Colocada en pleno centro del pequeño círculo, la bella mujer constituye un enigma silencioso que el relato tendrá que descifrar.

La ambigüedad del personaje aporta parte de su carácter enigmático; a partir del oxímoron del título “Une Jeune vieille” el texto multiplica las figuras de desdoblamiento. Presente y ausente, la délicate-et-blonde, aimée-isabelle, es una figura de Virgen-viuda destinada a morir *sous les bandeaux blancs et noirs de la virginité et*

*du veuvage, ces doubles bandelettes des grandes victoires. Finalement sa vie manquée [aura] quelque chose de plus beau que la vie réussie des autres.*

Su descripción se centra en los ojos y en la cabellera del personaje y celebra su nostálgica belleza *ses longs yeux de fille de flots, les ondes de sa chevelure*. Además conserva un poder de seducción ligado con su carácter aristocrático, que recuerda los tiempos inmemoriales, y con su “race”, expresión constante en las novelas de Barbey d'Aurevilly, que le otorga una dimensión mágica. Esta raza se puede relacionar con *anciens rois de la mer, ainsi que les Chroniques désignent les Normands* lo que la relaciona con las profundidades de la Historia. Además su físico lleva la marca de su casta a pesar de los reveses de la fortuna: *ses nobles tempes, les ondes de la chevelure avaient le poids de sa dot de comtesse, disait orgueilleusement son père avant sa ruine*.<sup>84</sup> Toda la descripción ilustra melancólicamente el declive de esta belleza femenina, de hecho la descripción se construye en torno a la oposición entre un *autrefois* y un *à présent* que se repite a lo largo del texto *le gris et l'orange, le feu et la cendre, le blond plat et morne remplaça le blond étincelant et joyeux, les cheveux blancs des blondes sont des cheveux bruns*.<sup>85</sup>

Aimée recuerda los espacios novelescos en los que evolucionan las heroínas de Walter Scott: los colores crepusculares – el gris y el naranja - asociados a su doloroso envejecimiento, hacen aparecer el telón de fondo de los *lacs de saphir de l'Écosse, sa primitive patrie*. El personaje adquiere una dimensión legendaria:

---

<sup>84</sup> La Condesa de Savigny también formará parte de esta casta en *Le bonheur dans le crime*. Vid. *Infra* pág. 221.

<sup>85</sup> Este personaje es designado de manera insistente por el texto como una entidad poética relacionada a menudo con motivos florales *une grosse touffe de scabieuses, les roses, la fleur de la jacinthe blanche, la guirlande de cyprès* y todo ellos culmina con la metáfora de *premières fleurs de cimetière* relacionadas con *premiers cheveux blancs*.

L'outremer de ses longs yeux de «fille des flots» [avait possédé] la radieuse pureté [d'un] regard de Fée, ondé de bleu et de vert, comme les pierres marines (Barbey d'Aurevilly, 1964:770).

Además el secreto de las rojeces que la invaden con la sola mención del caballero, y que contrasta con la palidez de su marido M. Jacques, solo será desvelado en al último capítulo. Tales rubores se deben quizá al recuerdo de la vergüenza por haber ofrecido su cuerpo desnudo a todas las miradas de los hombres para salvar a Des Touches<sup>86</sup>. El sofoco es un suplicio, una tortura, una traición que la heroína quiere ocultar para no recordar el efecto humillante. En esta escena, y en la del Molino azul, el caballero aparece como testigo implicado por el sufrimiento del otro y los motivos de palidez y de rojez reaparecen evocando más allá de los sufrimientos físicos, la falta, la violación, el asesinato.

Ella y el caballero son los dos personajes que nutren el relato de fascinación; tienen un encanto a la vez mágico y poético, un desafío al tiempo que pasa. Su valor más importante en la novela es el de ser, junto con Mlle. de Percy, un punto de intersección entre los dos relatos gracias al episodio del caballero testigo (une un personaje de la historia 1 con el historia 2) y a su relación con M. Jacques por efímera que fuera.

La circularidad del relato se concentra en ella, al inicio se dice *Madame est dans la tour* y al final *renfermée dans sa tour*. El personaje, al finalizar el relato, se disuelve en el silencio, se reabsorbe en el paisaje (y se lleva con ella su misterio) lo que la incribibe en el universo del cuento de hadas.

---

<sup>86</sup> Jeanne de Feuardent también padecía tales rojeces. Vid. Supra pág. 110.



#### 2.2.5.4. M. Jacques.

Este misterioso personaje<sup>87</sup>, que aparece en el Capítulo 4 del relato sin ninguna identidad: *ce Jeune inconnu [...] dont nous avons toujours ignoré le vrai nom, le pays et les aventures*, es únicamente caracterizado por su melancolía indescifrable: *Il n'avait pas la beauté féminine et cruelle du Chevalier, mais quoique la sienne fût plus virile, plus brune et plus ardente, elle avait aussi son côté femme: la mélancolie*. Por su misterio y su tristeza evoca el héroe byroniano.

Su aparición fantasmal es la ilustración de un mundo inmaterial y lleno de fuerzas incontroladas que, cada año, atormentan a Aimée de Spens:

Depuis qu'il [M. Jacques] est mort, elle [Aimée de Spens] ne l'a jamais vu, mais elle n'en est pas moins hantée... et c'est plus particulièrement au mois dans lequel il a été tué qu'il revient. C'est pour cela qu'elle ne peut pas, pendant ce mois-là, rester seule dans sa chambre quand la nuit est tombée. Toute sourde et archisourde qu'elle est, elle y entend très bien alors des bruits étranges et effrayants. On y soupire dans tous les coins et il n'y a personne! Les anneaux de cuivre des rideaux grincent sur leurs tringles de fer comme si on les tirait avec violence [...]. Les rideaux semblèrent tous sur leurs tringles et toute la nuit, les meubles craquèrent comme des marrons qu'on n'a pas coupés et qui sautent hors du feu! (Barbey d'Aurevilly, 1964:785).

El novelista retoma en este personaje, como lo había hecho con el caballero, el contraste de la feminidad aparente y de la masculinidad oculta. La pareja que forma con Aimée resulta totalmente invertida desde el punto de vista sexual: la mujer es activa y el hombre pasivo; M. Jacques está sometido a Aimée de Spens<sup>88</sup>:

---

<sup>87</sup> Según J. Petit, este personaje estaría inspirado en monsieur de Coulange, bien conocido entre los chuanes pero al que el escrito ha querido dejar todo su misterio. (Petit, J, 1964:1407).

<sup>88</sup> Encontraremos esto igualmente en *Le bonheur dans le crime*. Vid. Infra pág. 221.

[...] cette céleste figure de Minerve, calme, sérieuse, olympienne, placide, en harmonie avec ce sein hardiment moulé comme l'orbe d'une cuirasse de guerrière, où brûlait chastement, depuis plus de vingt ans, une pensée d'adoration perpétuelle (Barbey d'Aurevilly, 1964:771).

M. Jacques prefiere afrontar la muerte a consumir el matrimonio; muere liberando a Des Touches y haciendo de Aimée una virgen viuda que acabará sus días en el convento de Valognes. La explicación ante tal hecho puede deberse a su pertenencia a la Orden de Malta basada en la castidad y la obediencia. Su matrimonio habría roto ambos preceptos. Su entrega a una muerte voluntaria sería pues un suicidio<sup>89</sup>.

M. Jacques, que muere por liberar a su compañero<sup>90</sup> Des Touches, y, posteriormente, su esposa, al dejarse ver desnuda ante los soldados para salvarle, resultan los personajes que más luchan por el héroe de la novela.

#### 2.2.5.5. El peso de los personajes secundarios.

##### 2.2.5.5.1. Los viejos aristócratas.

Los personajes secundarios que habitan el relato son abundantes y aparecen descritos en los capítulos 1 y 2 a la espera del desarrollo de las hazañas del Caballero. El círculo de ancianos provincianos es revelado al lector como una escena interior en que el decorado y los personajes son asociados en la misma *brume du temps qui [a] passé*.

---

<sup>89</sup> En *Le Bonheur dans le Crime*, Delphine de Cantor, también parece entregarse a la muerte. Vid. *Infra* pág. 221.

<sup>90</sup> Varios de los personajes que apoyan al protagonista principal mueren; no solo M. Jacques fallece al salvarlo, sino también *Juste le Breton mort d'un misérable coup d'épée dans l'aîne* y Vinel-Aunis, herido en el vientre por una bayoneta, camina *contenant avec sa main ses entrailles près de s'échapper*.

Su descripción es grotesca y caricatural sobre todo las hermanas Touffledys a las que llega a fundir como parte del decorado:

Aux deux côtés d'une cheminée en marbre de Coutances cannelée et surmontée d'un bouquet en relief, [les] deux demoiselles de Touffledys, droites sous leurs écrans de gaze peinte, auraient pu très bien passer pour des ornements sculptés de cette cheminée, si leurs yeux n'avaient pas pu remué (Barbey d'Aurevilly, 1964:749).

Son seres aniquilados por la factura histórica de la Revolución, representantes de una casta que muere con ellos al ser todos solteros y no tener descendencia. Parecen retratos de personas ancianas que pertenecen ya a la Historia:

De ce cercle, l'abbé était l'aigle, et d'ailleurs, dans tous les mondes, il en eût été un, quand même le cercle, au lieu de ce vieux héron de Fierdrap, de ces oies candides de Touffledys et de cette espèce de cacatoès huppé qui travaillait a sa tapisserie, aurait été composé, en fait de femmes charmantes et d'hommes rares, de flamants roses et d'oiseaux de paradis (Barbey d'Aurevilly, 1964:755).

Estos personajes toman su originalidad de su paradójico lugar en el tiempo: trazas de un pasado abolido, personajes de otra época, proyectados a un tiempo que no es el suyo; el pintor-novelistas hace prueba de memoria para arrancarlos del olvido.

Este grupo reunido no tiene ninguna función en el relato, podemos carecer de ellos perfectamente, forman una especie de auditorio para Mlle. de Percy, que se impacienta, se exaspera: *Mais Des Touches! mais Des Touches! Mais leurs noms, mademoiselle, leurs noms! dit M. de Fierdrap qui, de curiosité et d'impatience, piétinait le parquet de son pied guêtré*, comenta el relato, lo interrumpe... Incluso critica la forma

de contar de Mlle. de Percy: *Tu t'égailles trop, ma soeur, [...] Tu chouannes... jusque dans ta manière de raconter.*

Las dos Touffeledys, asimiladas a *ces monstres à répétition que l'on plaçait autrefois sur un coussinet de soie piqué, aux deux côtés de la glace de la cheminée, et qui auraient sonné l'heure en même temps*, articulan cómicamente el tercer capítulo con los dos precedentes. El retrato de un ancestro con *une étoile au-dessus de la tête* deja suponer que una Touffedelys fue favorita de Louis XV. Estas don damas, testigos de un pasado heroico, son la encarnación de la sociedad aristocrática normanda diezmada por la Revolución francesa; aquella cuya desaparición lamenta Jules Barbey d'Aurevilly.

#### 2.2.5.5.2. El grupo de los Douze.

El grupo de chuanes del relato, los llamados Douze, poseen, a diferencia del grupo anterior, un papel actancial activo en el relato cuyo objetivo es el de liberar a Des Touches. Todos ellos son nombrados:

C'étaient La Valesnie, ou, comme disait les paysans, La Varesnerie, La Bochonnière, Cantilly, Beaumont, Saint-Germain, La Chapelle, Campion, Le Panquais, Desfontaines et Vinel-Royal-Aunis, qui n'était que Vinel [...] Les voilà tous, avec Juste Le Breton et M. Jacques! (Barbey d'Aurevilly, 1964:798).

Estas bandas solían estar formadas por centenares de campesinos que se unieron a los contrarrevolucionarios. Ello explicaría parte del comportamiento cruel que ejercían en la lucha y que es descrito claramente en los enfrentamientos que llevan a cabo para liberar a Des Touches. Vemos por ejemplo cómo M. de la Varesnerie invita a Juste Le

Breton a redoblar sus golpes asesinos: *Vous avez eu l'honneur du premier coup d'archet, monsieur? [...] mais si nous voulons exécuter tout le morceau, il faut que nous tâchions de sortir de cette tente où nous n'avons pas assez d'espace pour faire seulement, avec nos bâtons, un moulinet.* O cómo, después de tres horas de lucha, Saint-Germain *gai comme un pinson* dice a Campion: *Sabre-tout [...] assez sabré pour aujourd'hui!* O de qué forma propone M. Jacques acabar con los enemigos : *des boulets, des obus et des balles, qui entrent partout et brisent tout quand ils ne sont pas aplatis.*

Los chuanes que más apoyan al protagonista principal mueren: M. Jacques fallece al salvarlo, Juste el Bretón *mort d'un misérable coup d'épée dans l'aîne* y Vinel-Aunis, herido en el vientre por una bayoneta, camina *contenant avec sa main ses entrailles près de s'échapper.* Todas estas muertes se producen por la causa chuán.

### 2.2.6. El doble juego actancial.

Podría quedar resumida en el siguiente cuadro para la historia 2:

Actantes Sujeto	Objetivo	Móvil	Adyuvantes	Oponentes
Los Doce	Destruir la Revolución	Reinstaurar el Antiguo Régimen. La causa Chuán	Los chuanes	La Revolución El progreso
El caballero	Regreso a los valores prerrevolucionarios	Defender la causa de los chuanes	Les Douze	La muerte La Revolución Les Bleus
M. Jacques	¿Vivir con su esposa?	Liberar a su amigo	Les Douze El Caballero	Les Bleus La muerte

Las dos primeras dinámicas no son llevadas a cabo con éxito ya que el caballero no consigue un regreso a los valores prerrevolucionarios defendidos, el paso del tiempo acabará apagando estas revueltas en las que se quería un regreso a la época monárquica. Tampoco el misterioso M. Jacques, que prevé su muerte en el combate, llega a vivir con su amada Aimée, estigmatizada por siempre al no poder consumir su matrimonio. Resulta otra dinámica frustrada.

En cuanto a la dinámica de los Douze parece lograr su objetivo pero, debemos preguntarnos si realmente lo es. Es cierto que el grupo de valerosos hombres consigue liberar a su héroe Des Touches pero ello no supone que consiga hacer avanzar su

situación, no por ello las cosas cambian en su entorno; la realidad que se instaló en la Francia posrevolucionaria impedía cualquier regreso a un pasado cerrado, por lo tanto resulta otra dinámica fracasada. En el relato núcleo de la novela no hay pues ninguna dinámica que resuelva satisfactoriamente el proyecto inicial que la concibe.

Es significativo comentar, en este apartado de las dinámicas actanciales protagonizadas por los distintos chuanes, cómo en ellas la energía de los protagonistas tiene una aplicación especialmente significativa: el ejercicio encarnizado de la violencia que, dicho sea de paso, no culmina con la consecución de los objetivos últimos buscados.

#### 2.2.6.1. Dinámicas de los actantes con funciones narradoras.

Para la historia 1 y 3 (Nivel metaliterario):

	Objeto	Móvil	Adyudantes	Oponentes
Mlle. De Percy	Construir a Des Touches triunfante	Contar la historia de un héroe y de Aimée	Los amigos y su memoria	El tiempo El enigma que es en sí mismo Destouches
El narrador-niño	Construir el verdadero Des Touches	Desentrañar un misterio centrado en Des Touches y Aimée. Escribir el relato del chevalier y de Aimée	El cenáculo El chevalier	El tiempo La locura de Des Touches

La dinámica de Mlle. De Percy sí parece realizarse satisfactoriamente. Con el episodio de la visión del caballero y la llegada de Aimée comienza su relato que

consigue revivir el pasado y entretener durante más de cinco horas a sus compañeros que la escuchan atentos. Pero cuando acaba de referirlo, el lector percibe que el objetivo de su recitación no ha culminado, pues deja sin esclarecer el misterio en torno a M. Jacques y el del hombre que aparece en la plaza.

De igual manera, la dinámica del narrador- niño se deshace al finalizar la lectura del relato que empieza a escribirse cuando se acaba; este relato sí consigue desvelar el misterio de Aimée pero no el de Des Touches ni el de M Jacques, demostrando así una circularidad que impide la proyección del relato hacia delante que se produciría si revelara estos dos enigmas de partida.

Ambas dinámicas parecen cumplirse si bien quedan numerosos cabos sueltos que nos impiden definir a Des Touches como héroe o como villano.

#### 2.2.6.2. Las voces narrativas.

Barbe de Percy, narradora del relato, es la imagen de su relato y del efecto que este produce en los que lo escuchan. Su habilidad de narradora, en la que insiste sin cesar: *la vieille historiographe sans plume, et qui ne l'était que de bec*, no solo consiste en aliar lo grotesco con lo heroico, la historia de los Douze con la triste historia de Aimée, sino que también trabaja durante su enunciación en una tapicería, auténtica metáfora de la variedad de tonos y de transiciones azarosas de su epopeya chuán:

[Mlle. de Percy] travaillait à la plus extravagante tapisserie avec une telle action qu'elle semblait se ruer à ce travail (Barbey d'Aurevilly, 1964:750)

Mlle. de Percy [...] débâtissait convulsivement les points qu'elle avait faits à son travail de tapisserie, repoussa son canevas dans sa corbeille; et tenant ses ciseaux, les seules armes dont sa



main d'héroïne fût maintenant armée et dont elle tambourinait de temps en temps sur le guéridon contre lequel elle était accoudée, elle commença son récit...

Histoire militaire, digne d'un autre tambour! (Barbey d'Aurevilly, 1964:775).

Mlle de Percy se convierte en una alegoría, a la vez sublime y grotesca, de la escritura épica. Se puede establecer un paralelismo entre su manera de deshilar su costura y la manera en la que el relato, multiplicando los enigmas y las posibilidades narrativas, deshace el sentido de la historia más que la aclara. Su historia reproduce los caracteres del relato que es *Le chevalier des Touches*, convirtiéndose por ello en un doble del mismo Barbey, quien se esconde tras Barbe, esa nominación que le es tan próxima. Pero, detrás de ella, hay otro narrador, este niño que, una vez adulto y narrador, salvará del olvido y completará el relato de la vieja heroína de la chuanería. Este otro narrador no está desprovisto de habilidad: compone el suspense en los tres primeros capítulos, juega con tonos cómicos y elegíacos y bosqueja brillantemente el retrato de los tres siglos reunidos en el salón así como de la celestial “Jeune vieille” que resplandece en medio de ellos.

Durante el relato de Mlle de Percy, distribuye interrupciones, para modular el ritmo de la narración y reserva, para el último capítulo, la sorpresa de la presencia juvenil. Pero lo que sobre todo tienen en común estos dos narradores es el arte, con el que su manera de narrar, deja en penumbra misterios y enuncia enigmas que son elucidados o no más tarde o nunca... Ambos narradores se complementan y podíamos identificarlos como uno solo. Con esta superposición de narradores, Jules Barbey d'Aurevilly rompe la estructura de narrador único, la pluralidad de narradores, que ya hemos visto en *L'ensorcelée*, exalta aun más el acto de escritura frente al fracaso de las acciones históricas...

### **2.2.7. Algunas conclusiones interpretativas.**

En una primera interpretación narrativa podemos afirmar que la novela es reflejo del derrumbe de una determinada concepción del mundo, el relato de Des Touches intentaría, a través de la figura de tal héroe, ensalzarlo no solo a él sino también aquel momento histórico vivido. Pero tal exaltación resulta poco efectiva porque en nuestro análisis hemos demostrado que las instancias narrativas del relato reflejan que tal gloria no existió, ni existe ya.

El uso constante de una dinámica de reflejos literarios consigue poner en contraste estos dos momentos históricos, lo que se manifiesta en todas las instancias narrativas:

1) En el espacio. Los espacios naturales son asociados generalmente a los chuanes porque en ellos se ocultan, se sienten protegidos, se saben conocedores del bosque indómito normando casi siempre cernido por brumas y por nieblas fantasmales. Son espacios anclados en el pasado, sin proyección al futuro como sucede con el castillo de las Touffledys, máximo representante del esplendor vivido en este tiempo pasado, que se convierte en un microuniverso utópico reflejo de otra época destruida.

Frente a este espacio, aparecen los espacios humanos, esencialmente las ciudades donde la Revolución triunfó y donde se difundieron las nuevas ideas. La imagen de todas ellas en el relato es clara: espacios hostiles a la realidad chuán donde acontecen macabros sucesos, luchas encarnizadas y, sobre todo, donde están prisioneros chuanes inocentes. La presencia de la guillotina, auténtico azote de los aristócratas franceses durante el periodo del Terror, refleja rotundamente el miedo chuán a los espacios urbanos. Las ciudades están marcadas por el elemento de la sangre vertida en

todos los acontecimientos anteriores cosa que no encontramos en el campo, salvo en el episodio del Molino azul antes comentado.

*Le Chevalier Des Touches* es una novela en la que las escenas de sangre, de violencia y de sufrimiento estallan con tanta intensidad como la misma trama de la obra. La guerra es cruel y se presenta como terapia al mal del siglo, hasta el punto de que las atrocidades y las represalias cometidas en los dos bandos son innumerables. La vida manifestada en el crimen, a lo largo de las dos expediciones, pone énfasis en el placer sombrío del exceso, del ultraje y de la destrucción. La guerra es como un juego de masacre, como una partida de cacería en la que la presa humana es más excitante entre Bleus y Chuanes: *La guerre entre eux était plus que la guerre, c'était de la chasse!*

No obstante, como ya quedó referido en el análisis de las relaciones actanciales, la energía empleada en violencia por parte de los chuanes nunca es adyuvante para la obtención de sus fines prioritarios sino que se resuelve en improductividad, fracaso y decadencia personal y colectiva.

2) En el tiempo. Se oponen dos claras vivencias temporales: la posrevolucionaria, representada por los habitantes de las ciudades y los soldados republicanos, y la prerrevolucionaria, representada por los chuanes en un afán de revivir un tiempo pasado en una lucha perdida de antemano. El enfrentamiento entre ambas vivencias temporales se expresa con violencia y sangre, de ahí los constantes combates y escenas macabras. Este enfrentamiento es un claro reflejo de la reciente Revolución y del triunfo del devenir histórico que representaba, contra el deseo de restituir el Antiguo Régimen.

3) En los personajes. Los jóvenes aristócratas del Castillo se han convertido en los viejos fantasmas del cenáculo: seres mortecinos, infecundos, solteros, vírgenes, ajados,

añorantes de un pasado lejano. El valiente Caballero ha acabado decrepito, encerrado en un manicomio; la bella Aimée de Spens ensimismada en su pensamiento, enajenada en un pasado del que se niega a salir; las nobles damas de Touffeledys, caricaturas de un pasado aristócrata... Todos ellos están marcados por un destino fatal encuadrado en el momento histórico que les ha tocado vivir. Además, los héroes del relato son marcadamente ambiguos y enigmáticos, fascinantes en su mutismo debido al peso del secreto que los habita.

4) Las relaciones actanciales. Las relaciones entre ellos son extrañas: el Caballero se expresa a través de una violencia exacerbada que apenas se justifica; M. Jacques se casa con una dama a la que apenas conoce y que abandona pronto para entregarse a la muerte; Aimée de Spens acude a la velada de sus compañeros para sentarse aislada de todos sin participar en sus conversaciones...

A pesar de que existe un triunfo en la epopeya chuán y de que los Douze consiguen liberar a Des Touches, este éxito resulta exiguo puesto que no consigue la vuelta a los valores prerrevolucionarios, primigenio objetivo de los chuanes, por lo tanto este triunfo, con el paso del tiempo, se percibe como efímero y pequeño.

Toda esta visión del autor la podemos interpretar como la aceptación de la imposibilidad de restauración de un tiempo pasado frente a un presente diferente y novedoso que, muy a su pesar, se acaba imponiendo en la Historia. Los relatos 2 y 3 describen esencialmente el resultado que el paso del tiempo y el devenir histórico habían provocado en ese pasado memorable; todo él se ha convertido en degradación y decadencia.

### **2.3. LE BONHEUR DANS LE CRIME.**

#### **2.3.1. Una de *Les Diaboliques*: composición y publicación.**

##### 2.3.1.1. La obra.

*Les Diaboliques* es la obra más conocida del autor francés Jules Barbey d'Aurevilly. Fue publicada en 1874, si bien dos de los relatos habían aparecido previamente en diarios de la época.

El título que recoge estos dos relatos y los cuatro restantes que la componen fue, en un principio, “Ricochets de conversation”; de esta forma el autor destacaba, por un lado, el cuadro narrativo de las ficciones (historias descritas a modo de conversación por un locutor-narrador al cual le habían sido contadas previamente), y, por otro, remitía a unos relatos de múltiples voces<sup>91</sup> cuya forma lingüística era *le potin oral mondain* (Traver, S; 2011:125). Sin embargo, Barbey d'Aurevilly decidió cambiarlo más tarde por el de *Les Diaboliques*, orientando así la selección hacia una estructura temática que pretendía mostrar comportamientos totalmente contrarios a la moral dominante en la época, la moral católica.

*Les Diaboliques* tienen, para la crítica aurevilliana que trata de reconstituir las intenciones del autor, un papel preponderante porque presentan una densidad metapoética inédita. Barbey d'Aurevilly utiliza para estos cortos textos numerosas fuentes del peritexto: títulos, dedicatorias, epígrafes, textos reflexivos integrados o, como es el caso del relato que nos ocupa, prefacios separados que adquieren el alcance general del manifiesto estético<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> El autor era, de hecho, un brillante narrador en los salones literarios de la época.

<sup>92</sup> Estos prefacios entran así en la categoría propuesta por Genette de “préfaces-manifestes” (Genette, G, 1987:212).

### 2.3.1.2. Una obra con dos prefacios.

Barbey d'Aurevilly escribió dos prefacios para esta obra con el fin de aclarar a los lectores sus intenciones y, especialmente, el sentido de la palabra “diabolique” que aparece en el título. El autor trataba de evitar así la censura decretada por Mac-Mahon.

El primero lo tituló *Première préface aux Diaboliques* y data de diciembre de 1870, momento de conclusión de su composición, y el segundo titulado *Préface de la nouvelle édition* de mayo de 1874, momento de su publicación.

#### 2.3.1.2.1. El primer prefacio.

El primero de ellos se abre con cuatro preguntas retóricas, que no aparecen en el segundo, destinadas a dilucidar el título:

Pourquoi les Diaboliques ?  
Est-ce pour les histoires qui sont ici ?  
Ou pour les femmes de ces histoires ?  
Qui sait?

Son las historias o las mujeres protagonistas de las mismas a las que se les atribuye el epíteto de diabólicas; la última pregunta retórica deja la respuesta en el aire produciendo una cierta provocación. Más adelante Barbey d'Aurevilly se declara consciente de que *Il y aura certainement des têtes vives, montées par ce titre de Diaboliques* que, buscando el efecto de los melodramas de época como los aparecidos en *Les mémoires du Diable*<sup>93</sup>, encontrarán los relatos menos escandalosos de lo

---

<sup>93</sup> *Les mémoires du Diable* fueron escritas por Frédéric Soulié hacia 1840 quien, inspirándose en *Le Diable boiteux* y en la atmósfera de París, compuso una obra en la que la presencia del diablo y del crimen es constante. F. Soulié se caracterizó de hecho por no seguir la tradición clásica de los autores contemporáneos; Jules Barbey d'Aurevilly debía conocer tal obra.

esperado. Esta idea resulta igualmente provocadora y también desaparece en el segundo prefacio.

El autor francés considera a continuación que *Le Diable est comme Dieu* porque se le conoce a través de sus obras. Las mujeres del relato serían una exposición de estas obras que el Diabolo materializaría a través de ellas. La posterior afirmación de una realidad doble nos recuerda el conflicto entre el bien y el mal que resulta tan recurrente en su obra: *toutes choses sont doubles. L'Art a deux lobes, comme le cerveau. La Nature ressemble à ces femmes qui ont un oeil bleu et un oeil noir*. De hecho, para ilustrar las acciones de Dios, el autor anuncia la futura composición de los relatos de las buenas acciones que titularía *Les Célestes*, si bien parece bastante escéptico en su escritura, como demuestra el uso del condicional:

On donnera peut-être l'oeil bleu, plus tard, si on trouve du bleu assez pur. Mais y en a-t-il ? En ce cas-là, après les DIABOLIQUES viendraient les CÉLESTES

El tono de este primer prefacio no es tan serio como el del segundo y, sobre todo, la diferencia más importante con respecto al definitivo es que no carece de una justificación moral de toda la obra. En efecto, *Les Diaboliques* fueron publicadas en plena efervescencia de *les pèlerinages propitiatoires, des comités catholiques et royaux pour organiser l'ordre moral et régénérer la patrie*. Este hecho podría explicar el proceso judicial contra dicha obra que duró hasta el 21 de enero de 1875, en ese momento y, a pesar del sobreseimiento del mismo, hubieron de destruirse todos los ejemplares de la obra<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> Todo el proceso que sufrió el autor se puede encontrar en la *Notice* de la *Pléiade* pp. 1295-1296.

#### 2.3.1.2.2. El segundo prefacio.

En 1874 se publica la obra con el prefacio definitivo. Barbey d'Aurevilly debía ser consciente del enfrentamiento que podía ocasionar si se publicaba sin una explicación clara del título, de ahí que elabore un nuevo prefacio para aclarar tal alusión a la noción de pecado. Evidentemente, explica, tal título no evoca al lector *un livre de prières ou d'Imitation chrétienne*; las tragedias horribles obtenidas de una *observation vraie* (siguiendo así la tradición de las novelas realistas y naturalistas) en las que *rien n'en a été inventé* poseen, como único objetivo, espantar a las almas cándidas que pudieran querer imitar tales comportamientos: *l'auteur de ceci, qui croit au Diable et à ses influences dans le monde, n'en rit pas, et il ne les raconte aux âmes pures que pour les en épouvanter*. La obra, concluye, recoge, desde el primer momento, la visión trascendente y la interpretación "sobrenatural" de los hechos y promete una continuación siempre y cuando *le public y mord, et les trouve à son goût*.

Este intento de ocultar el mensaje de la historia a través de modelos evitables no era nuevo en la literatura de la época; ya en las composiciones del Marqués de Sade y otros autores libertinos hallamos este propósito: relatar sucesos escabrosos tomados de la realidad con el fin de aleccionar al público con el fin de evitar la reproducción de los mismos.

Más adelante, el autor normando aclara además que el contundente título, *Les Diaboliques*, no se refiere a las protagonistas de los relatos, siempre personajes femeninos, como en una primera lectura se puede llegar a creer: *est-ce pour les histoires elles-mêmes qui sont ici ? ou pour les femmes de ces histoires ?...*, sino al carácter pecador de las historias que se producen en *ce temps de progrès et d'une civilisation si délicieuse et si divine*, apuntando así a una crítica directa a las costumbres



de la época e incluso al “positivismo” de Auguste Comte que estaba en la base de la epistemología cientifista contemporáneo. En efecto, el cientifismo mantenía que el único conocimiento es el científico, y que este resultaría suficiente para explicar estos sucesos extraordinarios e inmorales que *Les Diaboliques* refiere. Sin embargo, Barbey d'Aurevilly centra la causa, como ya había hecho en *L'ensorcelée*<sup>95</sup>, de los extraños fenómenos que relata en un plano sobrenatural, fuera de la explicación científica. El autor concibe la existencia humana como esta lucha entre el Bien y el Mal siguiendo de este modo la doctrina Maniqueísta de la que declara: *Le Manichéisme, qui fut la source des grandes hérésies du Moyen Âge, le Manichéisme n'est pas si bête*<sup>96</sup>.

Esta no condena radical de la doctrina maniqueísta, que, entre otros principios niega a Cristo como Mesías y el libre arbitrio humano, contraviene la ortodoxia católica, y aleja a Barbey d'Aurevilly del militante cristiano (*moraliste chrétien*) que proclama ser al inicio de su prefacio y de su objetivo de defensa del catolicismo: *Quand on aura lu ces Diaboliques, je ne crois pas qu'il y ait personne en disposition de les recommencer*.

Esto lleva a sus obras a ser *un moyen simple de reconnaître le Diable*. Más aún, si pensamos que, a lo largo y al final de todas ellas, solo queda presente lo diabólico en un claro triunfo del Mal sobre el Bien, se ve cómo, al final, se opone a la ortodoxia redentora de la Iglesia Católica, resultando evidente el carácter problemático de sus planteamientos ideológicos. Sin ir más lejos, Barbey d'Aurevilly nunca llegó a escribir

---

<sup>95</sup> Vid. Supra pág. 79.

<sup>96</sup> Esta religión, de influencia iraní y de tipo dualista y gnóstico, fue fundada por el sabio persa Mani (o Manes) (c. 215-276), considerado por sus seguidores como divinamente inspirado. Se divulgó desde la tardía Antigüedad por el Imperio Romano e Imperio Parto y, en la Edad Media, por el mundo islámico, Asia Central, y China y se creyó extinguida en sus últimos reductos de China en el siglo XVII. Surgida de la mezcla de la vieja religión naturista de Babilonia, del mazdeísmo, del budismo y del cristianismo en el siglo III, admitía, con datos cristianos tomados del Antiguo Testamento, la existencia de una eterna lucha entre dos principios opuestos e irreductibles, el Bien y el Mal, que eran asociados a la Luz (Zurván) y las Tinieblas (Ahrimán) y, por tanto, consideraba que el espíritu del hombre es de Dios pero el cuerpo del hombre es del demonio. Su influencia subsistió hasta la Edad Media, especialmente en la doctrina de los bogomiles y de los albigenses.

el proyecto, que anuncia al inicio del prólogo, de una obra titulada *Les Célestes*; el motivo nos parece ahora claro ¿qué interés hay en mostrar el Bien cuando su universo narrativo solo refleja el triunfo del Mal?

Este segundo prólogo se clausura con una alusión a las mujeres protagonistas del relato. En todas ellas gana el sentimiento diabólico; de este modo el autor normando continúa la misoginia de tradición bíblica en la que la mujer lleva en sí misma el espíritu maligno. Esto definiría su personalidad frente a otros personajes femeninos de Barbey d'Aurevilly (como Jeanne de Feuardenet en *L'Ensorcelée*) cuya relación con el mal no sale de ellas mismas sino de ser víctimas de prácticas satánicas ejercidas por otros<sup>97</sup>. En *Les Diaboliques* las mujeres malvadas, como las de la Biblia, son víctimas del diablo, siendo su versión terrenal. Ahora bien, el carácter maligno – diabólico de estas mujeres es complejo, al igual que la entidad del mismo diablo que *était un ange aussi, qui a culbuté [...] la tête en bas*. Más adelante las mujeres son descritas a partir de una unión de contrarios *la nature ressemble à ces femmes qui ont un oeil bleu et un oeil noir*. Sin embargo, y a pesar de introducir personajes femeninos bondadosos *oeil bleu* con destinos siempre trágicos, la lectura completa de las narraciones aurevillianas deja sobre todo al lector la huella de las mujeres diabólicas. No en vano el prologuista acaba con esta pregunta retórica: *si on trouve du bleu assez pur...Mais y en a-t-il?*

---

<sup>97</sup> Vid. Supra pág. 77.

### 2.3.1.3. Composición y publicación.

La prensa, en pleno auge en el siglo XIX, ofreció un nuevo soporte a los escritores y a los críticos. Numerosas novelas fueron publicadas primero bajo forma de folletín en los periódicos que se convirtieron en un medio de difusión eficaz para los autores y adaptado a sus narraciones. Es el caso de dos de los relatos incluidos en *Les Diaboliques*, como ya indicamos, en concreto *Ricochets de conversation I. Les dessous des cartes*, escrito en 1849 y publicado en *La Mode* un año después y *Le plus bel amour de Don Juan*, publicado en 1874 en el periódico *La Situation*. El título de *Ricochets de conversation* parece estar inspirado en *Les Contes bruns* de Honoré de Balzac (Turgis-Le Boursicaud, J.; 2007:8) que agrupaba doce relatos oídos por un narrador principal en el curso de una velada mundana. Parece que Barbey d'Aurevilly deseaba escribir una recopilación construida según el mismo principio narrativo como atestigua una carta dirigida a su amigo Trebutien del 4 mayo de 1850:

Mon intention est de donner deux ou trois nouvelles intitulées comme cette première *Ricochets de conversation* avec des sous-titres différents.

Así como la del 27 de mayo del mismo año:

Le volume aurait pour titre *Ricochets de conversation* et contiendrait six nouvelles.

Barbey d'Aurevilly dio el último toque a los cuatro relatos todavía inéditos en Valonges entre 1871 y 1872. La colección definitiva fue publicada en 1874 y, a pesar del reelaborado prefacio, no evitó la censura en una época anhelante de un retorno al orden moral tras los desórdenes sufridos durante el Imperio, los desastres de la guerra y de la Comuna.

*Les Diaboliques* gozó de un cierto éxito si bien suscitó numerosas polémicas. Así el 11 de diciembre, las autoridades judiciales ordenaron su retirada por ultraje a la moral pública y a las buenas costumbres. Barbey d'Aurevilly quedó asombrado al constatar, a pesar de las precauciones del prefacio, el alboroto que había causado la obra. Afortunadamente para él, consiguió evitar un proceso al aceptar retirar el volumen de la venta que no se reeditó hasta 1882.

El relato que nos ocupa *Le bonheur dans le crime* posee múltiples semenzajas, como veremos, con la novela del Marqués de Sade titulada *Eugénie de Franval* que se inserta en la serie de relatos titulados “Les crimes de l’amour”, publicados en 1799 y que se inician de la siguiente forma:

Instruire l’homme et corriger ses mœurs, tel es le seul motif que nous nous proposons dans cette anecdote. Que l’on se pénétre, en la lisant, de la grandeur du péril [...] Qu’on nous pardonne les monstrueux détails du crime affreux dont nous sommes contraints de parler; est-il possible de faire détester de semblables écarts, si l’on n’a le courage de les offrir à nu (Sade, D.A.F., 1987: 9).

#### 2.3.1.4. *Really*

*Really* es la cita que abre toda la novela. Se trata de un adverbio en lengua inglesa que significa verdaderamente, realmente. Barbey d'Aurevilly pretendía con el uso de este adverbio aseverar la realidad de sus relatos<sup>98</sup>. Esta preocupación no solo aparece en *Les Diaboliques* sino que se repite a lo largo de todas sus obras; véase lo que dice en una de las numerosas cartas a su amigo Trebutien.

Tous les personnages de ces nouvelles sont réels et à Paris, on les nomme lorsque je les lis dans un salon.

Donnez-moi vos impressions sur *Le Dessous des cartes*. Je crois que le sentiment de la réalité s’y moule diablement bien. On sent que tous ces gens-là ont existé, n’est-ce pas?

---

<sup>98</sup> Vid.Supra pág. 177.

Dans cette nouvelle [...] des larves de réalité se sont mêlées à mes inventions [...]. Le Roman! Mais c'est de l'histoire, toujours, plus ou moins, des faits souvenus, modifiés, arrangés selon l'imagination, mais en restant dans la Vérité de la Nature. Il n'y a pas de romancier dans le monde qui ne se soit inspiré de ce qu'il a vu et qui n'ait jeté ses inventions à travers ses souvenirs.

Con esta inquietud se desligaba de la literatura fantástica a la que habría sido adscrito junto con autores como Maupassant o Gautier. Lo cierto es que la mayoría de los personajes de su obra están inspirados en individuos reales situados en ambientes reales y basados, casi todos, en hechos reales mas lo fantástico es entendido en sus relatos como la imposibilidad de dar una explicación racional a lo ocurrido y la posibilidad de la interpretación de orden sobrenatural.

En *Le bonheur dans le crime*, los narradores dan una explicación sobrenatural al misterio del personaje principal, Hauteclair, considerada por ellos a veces como ser sobrenatural. Su enigma personal, a saber, cómo alguien puede tener esa fuerza sobrehumana y una ausencia total de remordimiento al hacer el mal, no será resuelto con el desenlace del relato; no se recurre a la explicación de un fantástico psicológico cosa que aportaría una explicación única y tranquilizadora, sino que la explicación sobrenatural se mantiene y, con ello, el efecto inquietante para el lector.



Louis Monziès. Portada a la edición de 1847

#### 2.3.1.5. Anecdótico del relato.

He aquí una síntesis del relato que nos proponemos analizar: un narrador, que no es nombrado, cuenta a “Madame” la historia que le ha relatado el doctor Torty en el transcurso de un paseo en el Jardín de Plantas. Durante el mismo se encuentran con una pareja fascinante, tanto por su apariencia como por el comportamiento. Se trata del conde Selon de Savigny y de su segunda esposa, la experta en esgrima, Hauteclair de Stassin. Al pararse delante de una jaula donde reside una pantera, la mujer provoca a la bestia. Este incidente, que produce una emoción en un grupo de observadores, desencadena el relato del doctor. Los acontecimientos que pasa a evocar tuvieron lugar en la ciudad de Valognes. Allí, en el ejercicio de su profesión, el doctor llegó a tener con sus pacientes, entre ellos la primera mujer del hombre de la pareja, el conde Serlon.

Al caer gravemente enferma la condesa, el médico comenzó a frecuentar el castillo de los Savigny y en una de sus visitas, el reconoció en la persona de la criada que atendía al matrimonio a Hauteclair, mujer que antes había dirigido una academia de esgrima a la que había asistido el conde de Savigny. Una noche, casualmente, el doctor asiste a una escena de amor entre el conde y la criada, con lo que le queda confirmada la relación sentimental que mantienen en secreto. Un tiempo después, la sirvienta se equivoca de pócima y le da a la condesa una tinta tóxica que agrava su situación. Llamado de urgencia, la noble dama desvela al doctor estar al corriente de la relación adúltera de su marido y atribuye su envenenamiento a un gesto premeditado. Pero para no manchar su título nobiliario, prohíbe al doctor descubrir la historia del crimen. Tras esto, Hauteclair y Serlon se casan y viven felizmente uno para el otro, aislados de los demás, como ha quedado demostrado en la asombrosa escena del jardín de Plantes.

### 2.3.2. Dinámica narrativa

#### 2.3.2.1. Un título contradictorio.

El título *Le Bonheur dans le crime* conlleva en sí la presencia de una cierta paradoja<sup>99</sup> que si no afirma, al menos sugiere el enfrentamiento o la contradicción entre el bien (le bonheur) y el mal (le crime). Este título es una huella intertextual sacada del relato del marqués de Sade *Eugénie de Franval* contenido en la colección *Les crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques*.

*Les crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques* fue publicada en 1800 y, por las semejanzas que presenta el relato *Eugénie de Franval* con el relato que nos ocupa, debía seguramente ser bien conocido por Barbey d'Aurevilly. Ya hemos hablado de las analogías entre los prólogos y de la ambigüedad en la intención de los mismos de querer advertir contra el mal describiéndolo con todo lujo de detalle.

*Eugénie de Franval* narra la relación incestuosa entre el rico y libertino M. de Franval y su hija Eugénie a la que, desde su más tierna infancia, educa para que, llegada a la adolescencia, se convierta en su amante y repudie a su madre. Pero, en pleno escándalo, todo se descubre y mueren ambos proclamando al cielo su arrepentimiento y el perdón de sus pecados. Existen dos momentos claves durante el relato en los que encontramos el título de la obra de Barbey d'Aurevilly, en concreto, el primero se produce cuando la madre de Eugénie, víctima inocente y desconocedora de todo, logra espiar a los dos amantes y confirmar sus sospechas, ante lo cual exclama:

---

<sup>99</sup> O lo que Alicia Mariño denomina *dicotomía antagónica* en “Heroísmo, mito y paradoja en *Le bonheur dans le crime*, de Barbey d'Aurevilly: el personaje de Hauteclair” (2000:89).

- Ô vous, qui faites le malheur de ma vie! S'écrite-t-elle, en s'adressant à Franval, vous dont je n'ai pas mérité de tels traitements... vous que j'adore encore, quelles que soient les injures que j'en reçoive, voyez mes pleurs... et ne me rejetez pas ! Je vous demande la grâce de cette malheureuse, qui trompée par sa faiblesse et par vos séductions, croit trouver **le bonheur au sein de l'impudence et du crime...** (Sade, D.A.F., 1987:55).

Un poco más adelante en el relato, un guía espiritual, M. de Clervil, enviado por la madre Mme. de Franval, se entrevista con el depravado Franval con el fin de despertar en él un sentimiento de arrepentimiento. En la conversación que mantienen aparece de nuevo el título de nuestro relato:

-Je voudrais, monsieur, que nous allussions au fait, il me semble que vous employez des détours, quel est l'objet de votre mission?

-De vous rendre au bonheur, s'il était possible.

-Donc, si je me trouve heureux comme je suis, vous ne devez plus rien avoir à me dire?

-Il est impossible, monsieur, que **le bonheur puisse se trouver dans le crime** (Sade, D.A.F., 1987:71).

Ambas frases debieron quedar marcadas en el imaginario de Barbey d'Aurevilly quien decidió posteriormente escribir un relato utilizando este título; *Eugénie de Franval* formaría pues el intertexto de nuestro relato. Pero no solo el título debió de inspirar a Barbey d'Aurevilly sino que podemos establecer constantes referencias a este relato a lo largo del presente análisis con tal obra.

Volviendo a nuestro título, *Le Bonheur dans le crime*, Barbey d'Aurevilly parece querer decir que, contraviniendo el quinto mandamiento de la religión católica “No matarás”, se puede conseguir la felicidad, hecho que supone sin duda alguna una



provocación hacia la moral burguesa de la época basada en una moral católica: cómo un crimen puede conducir a la felicidad perpetua del que lo comete sin ser castigado, cómo la felicidad nacida de la depravación, en este mundo, puede ser más fuerte que el Bien; esto es lo que nuestro relato intentará dilucidar. Resuena, además, como un ataque contra el optimismo humanista de Víctor Hugo y *Les Misérables*, que había sido publicada también en esta época. Varios críticos ven en *Les Diaboliques* una especie de antítesis a esta novela y al recorrido redentor de su héroe, Jean Valjean, antiguo presidiario metamorfoseado en un hombre honesto y generoso (Turgis-Le Boursicaud, J.; 2007:7).

Este título es el punto de partida del relato y hace evidente, por parte del autor, una voluntad de comparación, de reducción y casi, nos atreveríamos a decir, de triunfo del mal sobre el bien, algo totalmente opuesto a la moral católica tradicional.

#### 2.3.2.2. Las citas.

La cita que abre este relato: *Dans ce temps délicieux, quand on raconte une histoire vraie, c'est à croire que le Diable a dicté*, remite al prefacio de la obra, al adverbio en lengua inglesa *Really* que, previamente, nos había avisado de la verosimilitud del mismo. En lo cotidiano, se producían desde siempre hechos negativos y provocadores de desgracias cuyo origen no había podido ser explicado desde una perspectiva racionalista que excluía toda explicación sobrenatural. Para Barbey d'Aurevilly, y en general para el pensamiento antimoderno, estos hechos evidenciaban la presencia del diablo sobre la tierra y evocaban de este modo una visión maniquea de la Historia que negaba el carácter de *temps délicieux* con el que irónicamente califica a

esa sociedad nacida de la Revolución autocomplaciente e incapaz de impedir el Mal y de explicarlo satisfactoriamente.

#### 2.3.2.3. Tres relatos entrelazados.

Barbey d'Aurevilly mantiene como en obras anteriores la estructura de narración de la historia a través de una situación de conversación, en este caso, entre dos personajes: ambos son testigos de una escena desencadenante que origina en forma de analepsis un relato y del que el narrador no solo ha sido testigo, sino también, en esta ocasión, personaje.

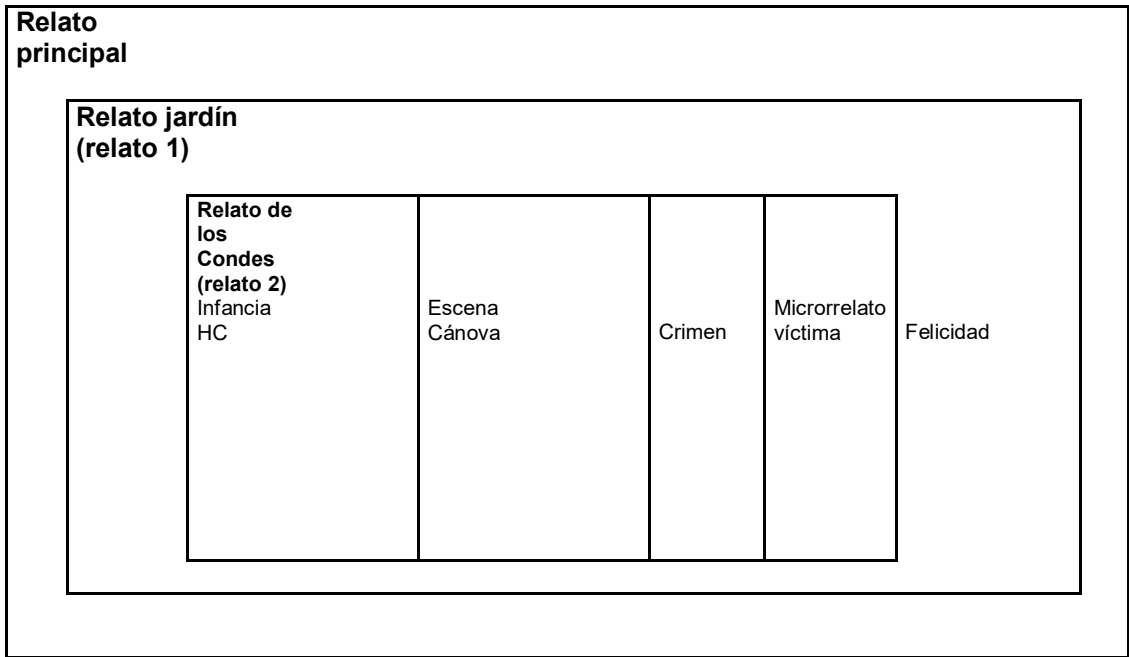
Dicho lo anterior, vamos a dividir la narración de la siguiente manera para poder trabajar más fácilmente con ella. Podemos establecer un relato principal que contendría dos subrelatos diferentes:

Relato principal.

Primer relato engastado o relato del jardín.

Segundo relato engastado o relato de la historia de los Condes.

Para justificar esta subdivisión, hemos tenido en cuenta esencialmente la voz narradora de cada relato; a saber, quién es el enunciador y el receptor, el narrador y el narratario del discurso en cada momento, como iremos descubriendo. Gráficamente la composición del relato quedaría como sigue:



2.3.2.3.1. Relato principal.

Lo compondría un narrador no identificado (N) que se dirige a una dama desconocida, que no volverá a parecer en el relato, como se indica en el apóstrofe:

*“Que voulez-vous, Madame?”*

El narrador (N) le cuenta a esta dama lo que sucedió estando con un tal Doctor Torty en París (relato 1) y lo que este a su vez le refirió (relato 2). Este narrador no identificado y esta mujer que escucha conformarían ese gran relato marco que demuestra la complejidad enunciativa del relato.

#### 2.3.2.3.2. El primer relato o relato del jardín.

En este primer relato engastado, el narrador (N1) anterior se dirige al doctor Torty (N2), al que describe detenidamente en las primeras líneas del relato y con el que pasea por el Jardín Botánico de la ciudad francesa de París:

J'étais un des matins de l'automne dernier à me promener au Jardin des Plantes en compagnie du docteur Torty une de mes vieilles connaissances (Barbey d'Aurevilly, 2007:16).

Tras esto, se aproximan a ver una jaula de animales salvajes entre los que se encuentra una pantera negra de Java. Una pareja se acerca a este animal y un sorprendente acontecimiento tiene lugar: la mujer introduce su mano peligrosamente en la jaula e, inesperadamente, golpea el hocico de la fiera con un guante; el animal, asombrosamente, no responde al desafío.

Esta primera historia procede de una anécdota relatada a Barbey d'Aurevilly por uno de sus amigos, el vizconde d'Ysarn-Freissinet, como bien se puede leer en una carta a Trebutien, amigo del autor, del 18 de febrero de 1854:

Voici une anecdote – bien française – qui m'a été contée par le héros. C'est F... sceptique, tailleur, indolente – mais gentilhomme.

Il était au Jardin des Plantes avec sa cousine Mlle de ... âgée de dix-neuf ans. Ils se trouvaient devant la cage du lion, pour le moment tranquille et menaçant sur ses quatre pattes étendues. Mlle. de ... est de la race des Mathilde de la Môle, à ce qu'il paraît. Elle s'ennuyait. Elle ôta son gant, et plongeant sa main dans la cage du Roi des Déserts, elle se mit à caresser sa crinière et sa terrible face avec une langueur presque impertinente. Cela dura quelque temps. F... qui est froid comme un Basilic, moulé dans la lymphé d'un Dandy anglais, se prit à ricaner et dit: "Quelle folie!" Et pourtant il songeait que d'un seul coup de dent, ce poignet si aristocratique et si fin,

qui allait et venait sur le mufle du lion, pouvait être coupé et disparaître dans le gouffre vivant de ce gosier.

“ – Eh bien, - dit-elle d’une voix légère et avec des yeux brillants de défi, - à votre tour maintenant, mon cousin!”

Ma foi, F... tout brave qu’il est, trouvait ce jeu-là parfaitement absurde, et il prétendait que ce qu’un lion souffre d’une femme, par galanterie, il ne le souffrirait pas d’un homme, - d’un lion comme lui!

“ – Voilà donc un gentilhomme – reprit Mlle de ... qui n’ose pas faire ce que fait une fille de dix-neuf ans!”

F... ôta son gant comme s’il allait entrer chez le Roi. Au fait il y entra! Et il passa sa main partout où Mlle. de F... avait passé la sienne. Mais il paraît que le lion – le Job des lions pour la patience – trouva que la main de F... (qui est très bien pourtant) différait trop de celle de Mlle. de ... Il fronça le nez. F... n’eut que le temps de retirer sa main très vite. Le parement de son habit était enlevé! Si F... avait été à la mode, on eût dit de cet habit à mi-manche: un F... comme on dit en Angleterre d’un habit sans basques, un spencer.

La descripción de Jules Barbey d'Aurevilly es ligeramente diferente pues habría sustituido la imagen del león por la de una pantera confiriéndole un valor simbólico.

El doctor Torty identifica, tras este suceso, a los protagonistas del mismo, protagonistas a su vez de un nuevo relato (segundo relato) que el doctor comienza a narrar a su amigo y del que él también será partícipe. Este nuevo relato será la historia destacada de la narración y configurará un segmento especular de la narración.

Esta primera historia de la pantera nos impulsa a seguir leyendo para descubrir el enigmático carisma de esta mujer; su carácter sobrenatural y su comportamiento casi diabólico al desafiar al peligro, al dolor, a la muerte... El *bonheur* aparece reflejado en la pareja pero es quebrantado ante el desconcertante suceso de la pantera que se queda sin explicación; parece que esta vendrá en el siguiente relato.

Los protagonistas de lo ocurrido son la pareja en cuestión, los condes de Savigny para los que el doctor ha trabajado años atrás. El doctor toma la palabra y, tras sentar a su buen amigo en un banco, relata la historia vivida por él y protagonizada por estos condes con el objetivo de intentar descifrar el origen de la enigmática mujer y el porqué de su comportamiento:

Et il m'emmena dans la grande allée d'arbres qui borde, par ce côté, le Jardin des Plantes et le boulevard de l'Hôpital... Là, nous nous assîmes sur un banc à dossier vert, et il commença: «Mon cher, c'est là une histoire qu'il faut aller chercher déjà loin... (Barbey d'Aurevilly, 2007:26).

La narración se paraliza para dar paso al segundo relato engastado; donde destaca la reaparición constante del narrador y del doctor Torty que opinan y aportan comentarios. Vemos que Barbey d'Aurevilly reproduce la misma forma de los relatos, estas detenciones en el relato ya las encontramos en *Le Chevalier des Touches*<sup>100</sup>.

#### 2.3.2.3.3. Segundo relato o relato de los Condes.

En el Relato 2, que aparece en analepsis, el doctor (N2) se convierte en narrador intradiegético y homodiegético al haber sido testigo de lo que va a contar. El primer narrador se convierte ahora en el narratario, lo que justificaría nuestra división. Este relato explicativo pretende querer explicar el comportamiento extraño de la muchacha en el Jardín Botánico, su carácter sobrenatural.

Se desarrolla entonces una rápida biografía de los dos protagonistas en la que descubrimos que el antiguo soldado de Napoleón, Stassin, llega a la ciudad de Valognes

---

<sup>100</sup> Vid.Supra pág. 129.

donde se instala como *maître d'armes*, justo después de la Restauración. Poco después nace su hija a la que, en honor a su afición por las armas, llama Hauteclair de Stassin de la que se dice: *il y avait de quoi tailler deux enfants dans le sien* advirtiendo de la extraordinaria personalidad de la primogénita. Hauteclair, a la edad de 17 años, es una extraordinaria espadachín. Gracias a esta afición encuentra a Serlon de Savigny, que se desposa con Mlle. de Cantor por convención social. Tras la muerte del padre de Hauteclair, ella misma le sucede en el salón de armas mas, poco tiempo después, desaparece enigmáticamente. Un año más tarde, el doctor Torty la encuentra como sirvienta al servicio de los Savigny, bajo el nombre de Eulalie.

El doctor Torty sospecha que es la amante del Conde Savigny, hecho que se confirma al ser el testigo de un combate con espada entre Serlon y Hauteclair a los que sorprende en plena noche fuera del castillo *Voilà donc toujours leur manière de faire l'amour...*

Este momento de la historia se asemeja mucho a la situación en *Eugénie de Franval*: una pareja que desea estar junta pero que se lo impide una segunda mujer-esposa. Ante esto, en ambos relatos, los amantes urden un plan, que no conocemos en *Le bonheur*, para asesinar a esta esposa y conseguir la felicidad. En sendos casos se consigue a través del envenenamiento, siendo la mujer más joven la que envenena a la mayor.

La escena en la que el doctor, entregándose al voyeurismo, contempla, y nosotros a través de él, los juguetes amorosos de la pareja adúltera mezclados con la práctica de la esgrima, hecho que confirma sus sospechas, resulta ser el punto culminante del relato y el punto de inflexión clave tanto semántica como topográficamente: *Todo el relato parece converger hacia ella* (Tranouez, P., 1987:75). Su importancia reside en que esta escena presenta una serie de revelaciones que aportan

una iluminación retrospectiva sobre todo lo que precede, descubriendo de esta manera que los dos personajes son amantes. Esta escena de esgrima, metáfora de la pasión amorosa, pone en evidencia lo que el lector sospechaba desde que ambos personajes se conocían y nos remite en su calidad de relato especular a dos escenas: la escena de la pantera en la que se evidencia la complicidad indisoluble entre la pareja e incluso a la escena que inicia este segundo relato cuando se nos narra cómo se conocieron ambos a través del ejercicio diario de la esgrima.

En la escena del pabellón, Terty disfruta de un conocimiento de algo que los otros ignoran:

Il était évident que c'était Serlon et Hauteclair qui faisaient des armes à cette heure. On entendait les épées comme si on les avait vues [...]. Il y eut un moment où Savigny laissa tomber passionnément son bras autour de cette taille d'amazone qui semblait faite pour toutes les résistances et qui n'en fit pas... Et, la fière Hauteclair se suspendant presque en même temps au cou de Serlon, ils formèrent, à eux deux, ce fameux et voluptueux groupe de Canova qui est dans toutes les mémoires, et ils restèrent ainsi sculptés bouche à bouche le temps, ma foi, de boire, sans s'interrompre et sans reprendre, au moins une bouteille de baisers! (Barbey d'Aurevilly, 2007:58).

La revelación se le presenta al vigía agazapado en la sombra del bosque, a media noche, hora de los misterios; el juego de la luz y de la oscuridad, las persianas medio bajadas que dejan adivinar los movimientos, el balcón donde se enlazan finalmente los amantes... A pesar de las revelaciones de este pasaje, numerosas lagunas e incertidumbres quedan sin resolver.

Este idílico pasaje es seguido por la elipsis dedicada a la agonía de la condesa de Savigny antes de morir envenenada por Hauteclair, en pleno contraste con todo lo anterior y poniendo así de manifiesto las dos ideas claves del texto: la primera, que la



felicidad se consigue a través de la maldad (el asesinato) y, la segunda, que la virtud, la fidelidad de la Condesa, conduce a la desgracia, mensaje con claros ecos sadianos. De hecho, nos encontramos en la misma situación que en *Eugénie de Franval*, donde la felicidad solo la experimentan el padre y la hija por su relación incestuosa mientras que la fiel y abnegada madre muere ante la maldad de los otros.



Louis Monziès. Ilustración a *Le bonheur dans le crime*. 1897.

Este pasaje introduce el punto de vista que le faltaba al narratario y, por tanto, al lector: la condesa habla a Torty. De ahí que hayamos decidido destacar aquí un microrrelato porque la voz narrativa del mismo cambia. En este aciago momento, la condesa adquiere el estatus de narrador metadieético con el fin de explicar a Torty cómo ha sido probablemente envenenada por su doncella y qué debe hacer si lo descubre para guardar el secreto, evitando todo escándalo susceptible de surgir en la aristocracia local.

Su lamento se cerraría con la voz del doctor que retoma el relato como bien indica la bisagra que nos devuelve al relato principal, cerrando así el microrrelato:

Elle parlait avec une vibration inouïe, malgré les tremblements saccadés de sa mâchoire qui claquait à briser ses dents. Je la reconnaissais, mais je l'apprenais encore ! C'était bien la fille noble qui n'était que cela, la fille noble plus forte, en mourant, que la femme jalouse. Elle mourait bien comme une fille de V..., la dernière ville noble de France ! Et touché de cela plus peut-être que je n'aurais dû l'être, je lui promis et je lui jurai, si je ne la sauvais pas, de faire ce qu'elle me demandait. (Barbey d'Aurevilly, 2007:69).

Tras dos años de duelo, Serlon se casa con Hauteclair en una unión que sorprende a los nobles de Valognes

Pour éviter le charivari que la populace de V..., aussi furieuse à sa façon que la Noblesse à la sienne, se promettait de leur donner [...] on leur tourna le dos (Barbey d'Aurevilly, 2007:76).

Se cerraría aquí el Segundo Relato engastado y se volvería al Primer Relato engastado. Esta vuelta al relato primero confirma un epílogo que marcaría un retorno al Jardín des Plantes donde conocimos la felicidad de la pareja a pesar del crimen cometido. El relato comienza y termina en idéntica situación temporal, espacial y actancial. Situación esta en la que se enlazan a su vez el principio y el fin, origen y desenlace de lo que tradicionalmente se considera como el nudo o parte central del relato y que en *Le Bonheur* conforma una analepsis homodiegética (Genette, G., 1972). El segundo relato difunde, amplifica y explica el misterio ¿cómo es posible ese *bonheur*? Solo el crimen puede explicarlo, no existe otra explicación.

### 2.2.3. La clausura del espacio.

He aquí una representación gráfica de los lugares que los personajes ocupan a lo largo del relato, donde cada espacio está marcado con un color y situado en orden cronológico; apreciamos un predominio de los espacios cerrados en relación con la pareja adúltera y, sobre todo, con la condesa.

<b>Haute-Claire</b>	<i>Valognes et ses alentours</i>	<i>salle d'armes</i>	<i>château</i>	<i>pavillon pour lutter</i>	<i>château</i>	<i>Le jardin</i>
<b>El conde</b>	<i>château</i>	<i>salle d'armes</i>	<i>château</i>	<i>pavillon pour lutter</i>	<i>château</i>	<i>Le jardin</i>
<b>La condesa</b>	<i>château</i>	<i>château</i>	<i>château</i>	<i>Château</i>	<i>† cercueil</i>	<i>†</i>
<b>Doctor</b>	<i>Valognes</i>	<i>Valognes</i>	<i>château</i>	<i>pavillon pour lutter</i>	<i>Paris</i>	<i>Le jardin</i>

#### 2.3.3.1. Los espacios cerrados.

Los actantes se mueven esencialmente por espacios cerrados; es en ellos donde Hauteclair y Serlon ocultan su relación desde el principio como en el jardín botánico que no deja de ser un espacio cerrado al estar cercado y diferenciado del resto de la ciudad. Su relación se inició de hecho entre los muros de la sala de armas y continuó más tarde en el interior del castillo y su pabellón de lucha.

Es importante relacionar los espacios del relato con la violencia. Pero esta violencia la podemos entender de dos maneras, ya sea como violencia constructiva con el fin de conseguir el amor y ejercida a través de la esgrima, es decir, mediante el juego y que se desarrolla en el jardín, en la sala de armas o en el pabellón, sea como violencia

destruktiva, desplegada para el crimen esencialmente en el castillo donde resulta fatal para la condesa: dicho castillo se presenta como espacio esencial del relato.

#### 2.3.1.2. El castillo.

El espacio más importante del relato es el castillo<sup>101</sup> ya que en él tiene lugar gran parte de su desarrollo narrativo. Su presencia se evidencia desde el inicio con la sala de armas, que podríamos ver como extensión del mismo, donde luchan los futuros amantes; allí ocultan su incipiente relación. Más tarde, esta relación continúa en el propio castillo de los Savigny, sus paredes albergan en silencio la relación adúltera de los amantes.

No hay que olvidar que el castillo es asimismo el lugar donde se ocultan Franval y su hija para compartir su amor incestuoso *Il enverrait sa fille dans un château duquel elle ne sortirait plus* en *Eugénie de Franval*, siendo un elemento más de relación especular entre ambas novelas cortas.

En la narración del siglo XVIII, en el interior de la fortaleza tienen lugar el incesto y el asesinato. Eugénie mantiene relaciones con su propio padre ocultos a la visión de los otros y el Conde y Hauteclair se aman adúlteramente y asesinan a la condesa de Savigny quien se deja destruir, encerrada igualmente en este espacio. El castillo se convierte así en *un lugar de libertinaje y de destrucción* (Pérez y Pérez, 1988:270), habitado por seres incestuosos y asesinos. En *Le bonheur*, este espacio parece un escenario donde la pareja adúltera representa un papel, una obra teatral ante la esposa y los sirvientes del mismo. Hauteclair viste el personaje de humilde doncella, encubriendo su identidad e incluso su nombre:

---

<sup>101</sup> Este espacio ya nos es familiar de *Le Chevalier des Touches*, Vid.Supra pág. 142.

Son déguisement [...] était complet. Elle portait le costume des grisettes de la ville de V..., et leur coiffe qui ressemblait à un casque (Barbey d'Aurevilly, 2007:44).

Y el conde toma el disfraz del fiel y devoto esposo:

L'intimité d'un mariage qui ressemblait à une lune de miel indéfiniment prolongée, – et comme tout se cite et se cote en province, on le citait et on le cotait, Savigny, comme un de ces maris qu'il faut brûler, tant ils sont rares (plaisanterie de province), pour en jeter la cendre sur les autres (Barbey d'Aurevilly, 2007:42).

Sin embargo, frente a toda esta negatividad, el castillo aparece a su vez, y paradójicamente como un lugar de triunfo de la pareja, de la consecución de la felicidad suprema, casi utópico pues en él no solo Hauteclair y el conde son felices sino también Franval y su hija Eugénie. En ambos casos, solo buscan la destrucción del único elemento que los separa e impide su felicidad plena: otra mujer. En el castillo, los amantes tienen secuestrada la Historia, rompen con ella y con el momento coetáneo, convirtiéndose en seres marginales, desheredados del presente, expulsados de la realidad que viven los demás. Recrean a su modo el Antiguo Régimen, con el ejercicio del amor y de las armas, reafirmando su condición aristocrática. El castillo se hace espacio ambiguo: de muerte de un determinado modo de vivir la nobleza, inactivo, personificado en la Condesa, y de vida plena, acogiendo la relación de esos nuevos nobles, que han triunfado con su acción para crear su nuevo tiempo, al margen del tiempo histórico exterior de la Restauración.

La oscuridad, la noche y la luna en el relato también caracterizan los espacios de la pareja ya sea en el pabellón, dentro del castillo o en la sala de armas; estos espacios están a menudo velados, mal iluminados, tapados<sup>102</sup>... y remiten al régimen teatral del

---

<sup>102</sup> Toda la obra de Barbey d'Aurevilly está caracterizada por esta “falta de claridad”.

que hablábamos. Sirva de ejemplo la aparición de la **luna** anunciadora de la presencia de los dos amantes a Torty. La noche oculta una relación que todos los demás ignoran, pero la luna ilumina el secreto del relato, como bien deja entrever un rápido estudio del fragmento (en negrita los elementos relacionados con la luminosidad)<sup>103</sup>.

Le château endormi, morne et **blanc** sous la **lune**, était comme une chose morte... Partout ailleurs que dans ce pavillon, choisi à dessein, et dont la porte-fenêtre [...] donnait sous des persiennes **à moitié fermées**, tout était silence et **obscurité**; mais c'était de ces **persiennes, à moitié fermées et zébrées de lumière** sur le balcon, que venait ce double bruit des appels du pied et du grincement des fleurets. Il était si **clair**, [...] qu'ayant très chaud (on était en juillet), ils avaient ouvert la porte du **balcon sous les persiennes**. [...] Les **persiennes** de la porte vitrée du balcon furent poussées et s'ouvrirent, et je n'eus que le temps, pour **ne pas être aperçu** dans cette **nuît claire**, de faire reculer mon cheval dans l'ombre du bois de sapins. [...]. Je les discernais à merveille. La **lune** tomba derrière le petit bois, mais la lumière d'un **candélabre**, que je **voyais** derrière eux dans l'appartement, mettait en relief leur double silhouette. Hauteclair était vêtue, si cela s'appelle vêtue, **comme je l'avais vue** tant de fois, [...]. Sveltes et robustes tous deux, ils apparaissaient sur **le fond lumineux** (Barbey d'Aurevilly, 2007:58).

#### 2.3.3.3. La ciudad de Valognes.

El Antiguo Régimen también aparece representado por la ciudad donde tiene lugar el relato que, aunque se esconde bajo la enigmática sigla de V\*\*\*, debe tratarse de Valognes (en una clara topía mimética) donde Barbey d'Aurevilly residió a menudo durante su juventud cuando un régimen más favorable para su familia existía en

---

<sup>103</sup> El estudio Kris Vassilev «Théâtralité et narration: *Le bonheur dans le crime* de Barbey d'Aurevilly» describe minuciosamente la importancia de las luces y las sombras en esta obra.

Francia, como ya hemos visto<sup>104</sup>. Esta ciudad es el escenario de tres de los seis relatos que componen *Les Diaboliques*.

Ciudad clausurada, alejada de los espacios naturales por sus murallas, Valognes es descrita en esta ocasión como *La ville [...]était plus royaliste que le Roi*, anclada en el pasado y cuya aristocracia, en declive, *foisonnait la noblesse*, y que, privada de sus derechos, consagra su tiempo a actividades poco productivas y propias del Antiguo Régimen como la esgrima, antiguo privilegio de los nobles y claro recuerdo de tiempo mejores *La Révolution de 1789 avait eu beau enlever aux nobles le droit de porter l'épée, à V... ils prouvaient que s'ils ne la portaient plus, ils pouvaient toujours s'en servir* (Barbey d'Aurevilly, 2007:89). Esta añoranza por el pasado lleva al padre de Hauteclaira a instalar allí su sala de armas, si bien la esgrima ya era juzgada como una actividad anacrónica:

Depuis longtemps, il n'y avait plus à V... de salle d'armes correctement tenue ; et c'était même une de ces choses dont on ne parlait qu'avec mélancolie entre ces nobles, obligés de donner eux-mêmes des leçons à leurs fils ou de les leur faire donner par quelque compagnon revenu du service, qui savait à peine ou qui savait mal ce qu'il enseignait (Barbey d'Aurevilly, 2007:28).

Pero los nobles del lugar se mostraban ansiosos por conocer este arte como otrora sus antepasados, en una clara ironía de Barbey d'Aurevilly que critica y recuerda con añoranza el tiempo pasado:

Les habitants de V... se piquaient d'être difficiles. Ils avaient, réellement le feu sacré. Il ne leur suffisait pas de tuer leur homme ; ils voulaient le tuer savamment et artistement, par principes (Barbey d'Aurevilly, 2007:29).

---

<sup>104</sup> Vid. Supra págs. 89 y 138.

La mirada ambigua y crítica de Barbey d'Aurevilly sobre la ciudad es constante durante todo el relato con epítetos como *dévote et bégueule, petite ville, tranquille et routinière, la dernière ville noble de France*.

La oposición entre Valognes y Hauteclair se acentúa a medida que transcurre el relato. La joven escapa de este espacio claustrofóbico para forjarse una identidad ante *ce nid bavard* que, en un sentimiento exarcebado contra ella, busca la destrucción del diferente:

Le moulin des langues, pour tourner à vide, n'en tourna pas moins, et se mit à moudre cruellement cette réputation qui n'avait jamais donné barre sur elle. On la reprit alors, on l'éplucha, on la passa au crible, on la carda... Comment, et avec qui, cette fille si correcte et si fière s'en était-elle allée ?... Qui l'avait enlevée ? Car, bien sûr, elle avait été enlevée... Nulle réponse à cela. C'était à rendre folle une petite ville de fureur, et, positivement, V... le devint. (Barbey d'Aurevilly, 2007:40)

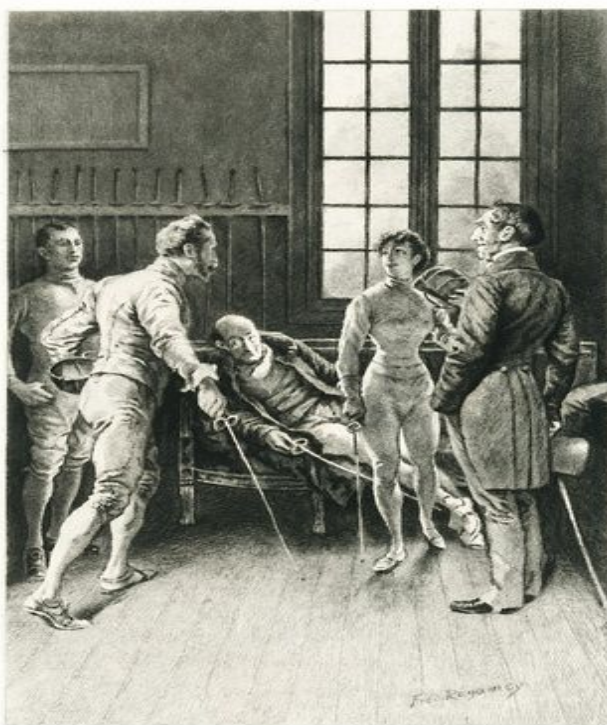
La pérdida de Hauteclair representa para la ciudad una vuelta a la inactividad y al inmovilismo habitual:

Après la disparition de cette fameuse Hauteclair, la ville de V... tomba dans la langueur de vie et la pâleur de toutes les petites villes qui n'ont pas un centre d'activité dans lequel les passions et les goûts convergent... (Barbey d'Aurevilly, 2007:41).

On perdait, en perdant Mlle Stassin, qui n'était plus alors que cette Stassin, une salle d'armes célèbre à la ronde, qui était la distinction, l'ornement et l'honneur de la ville, sa cocarde sur l'oreille, son drapeau au clocher (Barbey d'Aurevilly, 2007:40).



Al final, el escándalo que provoca la boda entre el conde y una sirvienta causa el mismo efecto en la nobleza de la ciudad que prefiere ignorar la situación, ser pasiva, permanecer inmóvil como la Condesa.



Louis Monziès. Ilustración a *Le bonheur dans le crime*. 1897.

#### **2.3.4. Dos tiempos diferentes: el de Valognes frente al de los amantes.**

El relato comienza y termina en idéntica situación temporal, espacial y actancial. La situación inicial enlaza a su vez el principio y el final. El segundo relato engastado (en analepsis), cuyo amplio desarrollo discursivo difunde y amplifica todo aquello que aparece en la situación originaria del primer relato (el hecho acaecido en el jardín botánico, inexplicable para el doctor), se muestra como indicio y, asimismo, tras remontarse a un pasado más o menos lejano, evoluciona hasta hundirse con su propia situación generadora, que es también, como acabamos de indicar, el origen y el desenlace del relato principal.

El segundo relato pretende explicar el suceso de la pantera y mostrar cómo el tiempo no evoluciona, cómo la pareja está condenada desde el primer momento por su pasión y la prolonga en una repetición infinita. Su tiempo utópico está detenido en la felicidad.

El tiempo referencial de la historia es mimético con abundantes referencias históricas. Barbey d'Aurevilly refiere sucesos acaecidos en una época anterior a la composición de los mismos, pero época cercana y conocida del autor. D'Aurevilly consigue introducir pequeñas historias en su historia personal, la que él conoce o la que le interesa, la de su tierra, la de su ambiente, incluso con personajes imaginarios que, en la mayoría de ocasiones, eran conocidos o podían ser reconocidos por el lector, bien con nombres falsos o con sus nombres reales.

#### 2.3.4.1. El tiempo en Valognes, la Restauración.

La historia relatada por el Doctor Torty comienza *dans les premières années qui suivirent la Restauration* tras la Revolución de julio que mató moralmente al padre de Hauteclairé mientras que el relato principal se enraíza muy probablemente en los primeros años del Segundo Imperio, según nos indica el doctor, Serlon y Hauteclairé tienen una veintena de años al inicio de la relación y, durante la visita al jardín Botánico una cuarentena<sup>105</sup>

La Restauración fue el periodo histórico que siguió a la abdicación de Napoleón (1814) y que reestableció la monarquía en Francia con Luis XVIII y Carlos X, la cual, al principio, fue acogida favorablemente por el pueblo y la nobleza que veía en ella un posible retorno al Antiguo Régimen. El final de esta época se producirá con la Revolución de julio de 1830. Este tiempo aparece en las alusiones históricas de los narradores no solo para situar al lector sino para criticar la época que sucedió al Antiguo Régimen *en dehors de la noblesse, le monde n'était pas digne d'un regard*.

Los narradores parecen no querer el paso del tiempo ni la pérdida de los privilegios estamentales. Defienden la Francia al margen del tiempo de la Revolución y de los cambios que esta había ocasionado; la ciudad de Valognes así como sus habitantes procedentes de una aristocracia destruida por la Revolución.

La ciudad de Valognes acoge extraordinariamente bien la apertura de la sala de armas, que el padre de Hauteclairé decide instalar, pues le permite retomar el arte de la esgrima, olvidada casi ya. Esta nueva sala de armas provocará un súbito resucitar de la

---

<sup>105</sup> Concepción Palacios indica que el relato es el más vasto dentro del conjunto de la obra. No por su extensión sino por la amplitud temporal de la historia, teniendo en cuenta de que esta no se resuelve, los personajes protagonistas que encontramos al comienzo, cuando ya han consumado el crimen, se “diluyen” al final del mismo (1991:191).

mortecina ciudad que se borrará con la muerte de este. Los jóvenes del lugar acaban cambiando la espada (símbolo de rancio abolengo) por el fusil para hacerse cazadores en sus tierras y degradarse en opinión de los narradores:

Les jeunes gens qui, quand ils habitaient leurs châteaux, venaient tous les jours ferrailler, échangèrent le fleuret pour le fusil. Ils se firent chasseurs et restèrent sur leurs terres ou dans leurs bois (Barbey d'Aurevilly, 2007:42).

El inmovilismo de Valognes se demuestra en que, tras la desaparición de la enigmática de Hauteclaire, se cierra la sala de armas, anhelo de tiempo pasado y se vuelve a la pasividad, a la improductividad, a la rutina de los desfasados ritos católicos:

Après que le rayon se fut éteint, c'est-à-dire, en d'autres termes, après la disparition de cette fameuse Hauteclaire, la ville de V... tomba dans la langueur de vie et la pâleur de toutes les petites villes qui n'ont pas un centre d'activité dans lequel les passions et les goûts convergent...L'amour des armes s'y affaiblit. Animée naguère par toute cette martiale jeunesse, la ville de V... devint triste. (Barbey d'Aurevilly, 2007:42).

La nobleza que Jules Barbey d'Aurevilly admiraba y que pretendía que regresara era la nobleza con una función luchadora como lo fue en sus orígenes y que la nueva pareja parece representar; la coetánea del autor estaba mortecina, sin proyectos... catapultada por los acontecimientos históricos que habían obligado a algunos nobles a huir a Londres donde hubieron de trabajar:

Le comte d'Avise, le doyen de tous ces batteurs de fer et de pavé, qui, pendant l'émigration, avait été lui-même prévôt à Londres, à plusieurs guinées la leçon. Le comte d'Avise de

Sortôville-en-Beaumont, déjà chevalier de Saint-Louis et capitaine de dragons avant la Révolution, – pour le moins, alors, septuagénaire (Barbey d'Aurevilly, 2007:32).

Valognes está anclada en el tiempo porque ha degradado el ejercicio de la violencia propia de la nobleza, la guerra. El tiempo de esta ciudad coincide con el tiempo del castillo donde está encerrada la condesa moribunda y el resto de personajes. Este tiempo asoma como un tiempo estancado en el Antiguo Régimen, cada vez más degradado y deteriorado, con ritos desfasados y no productivos al no hacer la guerra para oponerse a la Francia de la Revolución. Es un espacio de muerte y de muertos, entregados a inútiles pasatiempos que no se rebelan contra ese destino; la condesa es uno de ellos, inactiva por un ideal tan atávico como la nobleza: *elle mourait bien comme une fille de V..., la dernière ville noble de France*.

Frente a esto encontramos la existencia de Hauteclair y el Conde que se muestra como una progresión hacia la felicidad que se consigue ya sea asesinando a la condesa o, luego, enfrentándose a la pantera. Hauteclair alcanza, rompiendo las tradiciones y enfrentándose a todos, una felicidad utópica.

#### 2.3.4.2. El tiempo de los amantes.

En esta experiencia temporal destaca la presencia de una elipsis que contendría la época de la desaparición de Hauteclair. En ella los amantes diseñan una estrategia que les permite alcanzar el tiempo de felicidad en el que reconstruirán sus vidas, imponiéndose por la violencia a un destino que los paralizaría. Es un tiempo utópico, fuera del tiempo histórico de Valognes y fuera de la propia historia de la Francia posrevolucionaria que había eliminado el único pasado histórico considerado digno: el

del Antiguo Régimen. Los amantes se construyen un tiempo personal donde viven para el amor y para el ejercicio de las armas. Recrean así su propia condición aristocrática y el tiempo de la nobleza cuando representaba la fuerza activa de la sociedad. No hay que olvidar que el origen del estamento de la nobleza venía dado por la excelencia en el ejercicio de la guerra, de la violencia armada. Hauteclair y su marido se mantienen igualmente al margen tanto de la vida aristocrática degradada de Valognes como del espacio burgués de la gran ciudad habiendo construido, a través de la violencia, su propio espacio y tiempo.

Por todo ello, la pareja se relacionaría con los nobles chuanes, esos grupos sociales no burgueses que negaron la Historia tras la Revolución Francesa y que quisieron estar presentes en la misma por una violencia que los rescatara y les hiciera ser de nuevo el pilar de la sociedad, como sucedía en el Antiguo Régimen.



Louis Monziès. Ilustración a *Le bonheur dans le crime*. 1897

### 2.3.5. Energía y pasividad: el universo de los actantes.

Antes de iniciar su estudio, es importante señalar que no contamos con un acceso claro al mundo interior de los personajes; con lo que nuestra visión sobre ellos ha de limitarse a meras conjeturas. Solo el Doctor Torty conoce a todos y, bajo su filtro personal, los describe.

Los cuatro “grandes” personajes descritos por él en este relato serían: los dos narradores, que configurarían uno solo al fracasar en su deseo de explicar el enigma, Hauteclair de Stassin, Serlon de Savigny y Delphine de Cantor. Empecemos por el personaje nuclear, verdadera promotora de la historia.

#### 2.3.5.1. Hauteclair de Stassin.

El nombre de la joven amazona va variando a lo largo del relato, presentando un polimorfismo que será constante en la muchacha<sup>106</sup> y que acentúa su diabolismo. Hasta tres apodos recibe; al inicio, en su juventud, es llamada Hauteclair de Stassin con el apellido de su padre; cuando se oculta en casa de los Savigny, como sirvienta de Mme. Savigny, se hace llamar Eulalie y, finalmente, tras casarse con el conde, pasa a ser la condesa de Savigny.

Su descripción física aparece en el primer relato y nos la presenta como una mujer de gran belleza, atlética, fuerte, viril<sup>107</sup> incluso:

---

<sup>106</sup> La ambivalencia y polimorfismo son características constantes en las representaciones del diablo.

<sup>107</sup> Recordemos que el Chevalier des Touches se caracterizaba justamente por lo contrario. Vid. Supra pág. 155.

C'était un homme et une femme, tous deux de haute taille, et qui, dès le premier regard que je leur jetai, me firent l'effet d'appartenir aux rangs élevés du monde parisien. Ils n'étaient ni jeunes ni l'un ni l'autre, mais néanmoins beaux. L'homme devait s'en aller vers quarante-sept ans et davantage, et la femme vers quarante et plus [...] Cette femme, en effet, prenait encore plus le regard que l'homme qui l'accompagnait, et elle le captivait plus longtemps. Elle était grande comme lui. Sa tête atteignait presque la sienne [...] Chose étrange! [...] c'était la femme qui avait les muscles, et l'homme qui avait les nerfs [...] Jamais, je crois, je n'en avais vu de plus pur et de plus altier. Quant à ses yeux, je n'en pouvais juger, fixés qu'ils étaient sur la panthère, laquelle, sans doute, en recevait une impression magnétique et désagréable" (Barbey d'Aurevilly, 2007:21).

Su primera acción doblega con la mirada la de una terrible pantera negra, a la que consigue impacientar pasando su mano a través de los barrotes de la jaula, sin que la fiera, sometida, oponga resistencia. Este gesto nos la presenta ya como un ser superior al resto de los mortales y de naturaleza animal: *elle était comme une panthère humaine*. De ahí que se la compare incluso con los dioses que son de origen egipcio como Isis:

Sa tête [...] était aussi tout en noir, elle faisait penser à la grande Isis noire du Musée Egyptien, par l'ampleur de ses formes, la fierté mystérieuse et la force, ou d'origines grecques. C'étaient, aurait-on cru à les voir ainsi passer, des créatures supérieures, qui n'apercevaient pas même à leurs orteils la terre sur laquelle ils marchaient, et qui traversaient le monde dans leur nuage, comme, dans Homère, les Immortels ! (Barbey d'Aurevilly, 2007:22).

O, incluso bíblicos como Asuero: *Et Hauteclair—Eulalie se retourna, avec cette tournure que j'aurais reconnue entre les vingt mille tournures des filles d'Assuérus*.



También se la compara con personajes heroicos como Charles XIII, rey de Suecia, destacado por sus cualidades militares y su valentía. Esto que acentúa los rasgos masculinos de la espadachín:

Je supposais plus forte de caractère que Serlon, Hauteclair, que je croyais l'homme des deux dans leurs rapports d'amants (Barbey d'Aurevilly, 2007:72).

Chez Hauteclair, c'est surtout l'animal qui est superbe. Nulle femme plus qu'elle n'eut peut-être ce genre de beauté-là... Les hommes, qui, entre eux, se disent tout, l'avaient bien souvent remarquée. A V..., quand elle y donnait des leçons d'armes, les hommes l'appelaient entre eux : Mademoiselle Ésaü... Le Diable apprend aux femmes ce qu'elles sont, ou plutôt elles l'apprendraient au Diable, s'il pouvait l'ignorer... (Barbey d'Aurevilly, 2007:62).

Esta masculinidad se revela también en su relación con las armas *même l'acier des aiguilles allait bien à cette diablesse de fille, faite pour l'acier, et qui, au Moyen Âge, aurait porté la cuirasse* y culmina con su descripción como Amazona:

Dès que Mlle. Hauteclair Stassin apparaissait, trotant ou galopant dans la perspective d'une route, brodequin à botte avec son père. Seulement, c'était à peu près inutile; le lendemain, c'étaient presque toujours des déceptions et des regrets qu'elles m'exprimaient dans mes visites du matin à leurs mères, car elles n'avaient jamais bien vu que la tournure de cette fille, faite pour l'amazone, et qui la portait comme vous –qui venait de la voir – pouvez le supposer, mais dont le visage était toujours plus ou moins caché dans un voile gros bleu trop épais. Mlle. Hauteclair Stassin n'était guère connue que des hommes de la ville de V... Toute la journée le fleuret à la main, et la figure sous les mailles de son masque d'armes qu'elle n'ôtait pas beaucoup pour eux. (Barbey d'Aurevilly, 2007:34).

Toda esta morfología del imaginario femenino de Barbey d'Aurevilly<sup>108</sup> es recogida también por Sade y relaciona de nuevo *Eugénie de Franval* con *Le bonheur dans le crime*; he aquí la descripción de Eugénie:

Là, dans une salle décorée, Eugénie, nue sur un piédestal, représentait une jeune sauvage fatiguée de la chasse, et, s'appuyant sur un tronc de palmier, dont les branches élevées cachaient une infinité de lumières disposées de façon que les reflets, ne portant que sur les charmes de cette belle fille, les faisaient valoir avec le plus d'art. L'espèce de petit théâtre où paraissait cette statue animée se trouvait environné d'un canal plein d'eau et de six pieds de large, qui servait de barrière à la jeune sauvage et l'empêchait d'être approchée de nulle part. (Sade, D.A.F, 1987:90).

Por otra parte, la presencia de la pantera en el relato es inesperada y rica en connotaciones extraordinarias; el autor consigue crear el efecto sorpresa introduciendo el carácter asombroso y soberbio de la muchacha. El texto insiste en el carácter felino e instintivamente salvaje de la mujer, a lo que se añade su belleza y su elegancia diabólica al enfrentarse a ella en un gesto espectacular y peligroso. La situación y el espacio ponen simbólicamente en paralelo a la mujer y a la pantera; ambas se miran sin hablar, sin moverse, casi separadas únicamente por los barrotes de la jaula; se enfrentan con la mirada estando opuestas a la mirada de los otros. La pantera está dotada de una gran animalidad y feminidad; su reputada belleza y elegancia evoca la imagen de una mujer, incluso se habla del pelo y del vestido de ella, hecho que humaniza al animal:

Le satin, c'était la femme, qui avait une robe de cette étoffe miroitante – une robe à longue traîne. Et il avait vu juste, le docteur! Noire, souple, d'articulation aussi puissante, aussi royale d'attitude, - dans son espèce, d'une beauté égale, et d'un charme encore plus inquiétant, - la

---

<sup>108</sup> Ya en uno de sus primeros poemas “Treize ans” encontramos a esta mujer amazona que obsesiona a Barbey d'Aurevilly.

femme, l'inconnue, était comme une panthère humaine, dressée devant la panthère animale qu'elle éclipait; et la bête venait de le sentir, sans doute, quand elle avait fermé les yeux (Barbey d'Aurevilly, 2007:22).

En esta escena, se establece una analogía entre la mujer y la pantera, que acaba en simbiosis. En este singular combate, la mujer sale vencedora privilegiando la interpretación fantástica (un elemento sobrenatural en un contexto realista). No obstante, esta superioridad de la mujer que la anuncia ya como una heroína está teñida de matices negativos al insistir el narrador en el color negro de su vestido o en el negro de sus ojos, que apunta al carácter diabólico; un color que conlleva múltiples simbologías, entre las que comúnmente se señala su vinculación a la idea del mal: *deux larges diamants noirs, taillés pour toutes les fiertés de la vie* son capaces de expresar al mirar *toutes les adorations. De l'amour!* Ello pone de manifiesto una fuerza ambigua, negativa y fatal en esa excepcional capacidad de amor que el narrador insiste en poner de relieve, acentuando así el indicio misterioso presente en el matiz simbólico que entraña esta primera situación.

No solo el color negro sino también el orgullo y la fuerza de esta mujer acaban alcanzando su mayor grado de negatividad, y produciendo un mayor desasosiego en las expectativas del lector, cuando con toda claridad emerge como animal capaz de vencer y humillar al animal salvaje:

Panthère contre panthère! [...] la femme [...] était comme une panthère humaine, dressée devant la panthère animal qu'elle éclipait [...] même la femme – si c'en était une – ne se contente pas de ce triomphe [...] elle voulut que sa rivale la vît qui l'humiliait (Barbey d'Aurevilly, 2007:22).

Hemos de indicar igualmente la posible interpretación de un cierto carácter heroico en este misterioso personaje femenino<sup>109</sup>. Las continuas comparaciones tanto luciféricas como animales van dibujando su morfología satánica. Cabría la posibilidad de considerar en el enfrentamiento de la condesa con la pantera un reflejo de un combate iniciático que todo héroe debe superar y que lo faculta para el triunfo en las más extraordinarias gestas, como sucedía en la literatura medieval. Así los caracteres negativos adquirirían, gracias al triunfo en el combate, una carga ambigua, pues causa admiración desde su heroísmo diabólico, como se encarga de explicar la historia.

Desde el inicio del relato los valores positivos y negativos, que ya encontramos en el título, convergen en un mismo personaje, una mujer superior pero nefasta. De esta forma se nos presenta en la situación inicial, a modo de reflejo simbólico del relato secundario del que ella es propulsora.

En la segunda historia, conocemos que es la hija de un viejo capitán del ejército, retirado en una pequeña ciudad de provincia y casado con una mujer del pueblo; Hauteclairé nació entre las espadas de su padre, dedicado en su retiro militar al arte de la esgrima.

Hauteclairé, niña prodigio en el arte de la espada se convierte en una joven enigmática e inaccesible a las mujeres de su ciudad en la que no se integra en ningún momento, suscitando por ello sentimientos de curiosidad, mezclada con despecho y envidia. El único contacto de Hauteclairé con el mundo exterior se lleva a cabo siempre con hombres, pero exclusivamente en el marco de la escuela de esgrima de la que su padre es maestro; maestro cuyas dotes son superadas con creces por su hija, quien, además, persiste en el oficio de las armas cuando este muere. El aislamiento de

---

<sup>109</sup> No olvidemos además que es comparada con Lady Macbeth, la heroína de Shakespeare que incita a su marido a cometer el asesinato del rey de Escocia. Encarna la crueldad y la fría determinación.

Hauteclair es tal que, cuando sale al mundo exterior, lo hace siempre con el rostro cubierto por un tupido velo:

Le visage était toujours plus ou moins caché dans un voile gros bleu trop épais [...] Toute la journée le fleuret à la main, et la figure sous les mailles de son masque d'armes [...] Elle sortait guère de la sale de son père [...] Elle se montrait très rarement dans la rue, - et les femmes comme il faut ne pouvaient la voir que là, ou encore le dimanche à la messe; mais, le dimanche à la messe, comme dans la rue, elle était presque aussi masquée que dans la salle de son père, la dentelle de son voile noir étant encore plus sombre et plus serrée que les mailles de son masque de fer (Barbey d'Aurevilly, 2007:34).

Dicho aislamiento se pone asimismo de manifiesto con los alumnos de esgrima, frente a los cuales aparece siempre distante y vencedora bajo su *masque d'armes qu'elle n'ôtait pas beaucoup pour eux*.

Precisamente esta ignorancia de su rostro será la que posibilite, sin problema de reconocimiento alguno, el disfraz de criada que más adelante asumirá Hauteclair cuando, enamorada del conde de Savigny, decida ir a vivir con él a su castillo, en una situación límite. Según cuenta Terty, el conde de Savigny, por un compromiso previo de matrimonio aristocrático, se vio obligado a casarse con una joven de su rango a pesar de su amor por Hauteclair.

Cuando la narración llega a este punto, es fácil prever el desenlace fatal de los acontecimientos, el propio doctor Terty continúa el relato en su calidad de único testigo hasta el final de los hechos, al haber tratado como médico a la mujer enferma del conde. Es en este momento, cuando, si bien con dificultad, reconoce, bajo el disfraz de doncella personal de la Condesa, a Hauteclair. La muchacha, que había desaparecido

misteriosamente de la ciudad, evidencia con este cambio personal su carácter esencial: la metamorfosis:

- La voici, madame! Fit une voix que je crus reconnaître, et qui n'eut pas plutôt frappé mon oreille que je vis émerger de l'ombre qui noyait le pourtour profond du parloir, et s'avancer au bord du cercle lumineux tracé par la lampe autour du lit, Hauteclair Stassin [...] Son déguisement – si tant est qu'une femme pareille pût se déguiser – était complet. Elle portait des grisettes de la ville de V, et leur coiffe qui ressemble à un casque longs tire-bouchons de cheveux tombant le long des joues – ces espèces de tire-bouchons que les prédicateurs appelaient, dans ce temps-là, des serpents, pour en dégoûter les jolies filles, sans avoir jamais pu y parvenir. – et elle était là-dessous d'une beauté pleine de réserve, et d'une noblesse d'yeux baissés, qui prouvait qu'elles font bien tout ce qu'elles ont le plus petit intérêt à cela... (Barbey d'Aurevilly, 2007:44)<sup>110</sup>.

Es fundamental evidenciar este carácter diabólico de la muchacha; así resulta satánico para la época el hecho de que Hauteclair asuma su sexualidad bajo la máscara de Eulalie dejándose gobernar por su instinto. Pero no se limita a esto, Hauteclair comete varios pecados, en concreto el adulterio, el crimen, la lujuria, la soberbia y en último lugar la idolatría, al declarar el culto exclusivo a su marido Serlon por el cual no desea tener hijos por miedo a amar menos a este:

Je n'en veux pas [d'enfants]. J'aimerais moins Serlon. Les enfants, ajouta-t-elle avec une espèce de mépris, sont bons pour les femmes malheureuses (Barbey d'Aurevilly, 2007:80).

---

<sup>110</sup> Este pasaje recuerda de modo inevitable la obra «Une vieille maîtresse» en la que Vellini amenaza a Ryon con hacerla doncella al servicio de su esposa si no accedía a su deseo de verla.

Este satanismo nos recuerda de especial modo a Eugénie de Franval, *Eugénie, à la fois l'horreur et le miracle de la nature, cette fille corrompue, avec le flegme le plus cruel* también comparada con el demonio a lo largo de la novela de Sade:

L'âme atroce d'Eugénie résistait à ces procédés angéliques, cette âme perverse n'entendait plus la voix de la nature, le vice avait fermé tous les chemins qui pouvaient arriver à elle... Se retirant froidement des bras de sa mère, elle la regardait avec des yeux quelquefois égarés, et se disait, pour s'encourager, comme cette femme est fausse... comme elle est perfide... elle me caressa de même le jour où elle me fit enlever; mais ces reproches injustes n'étaient que les sophismes abominables dont s'étaie le crime, quand il veut étouffer l'organe du devoir. Mme de Franval, en faisant enlever Eugénie pour le bonheur de l'une... pour la tranquillité de l'autre, et pour les intérêts de la vertu, avait pu déguiser ses démarches; de telles feintes ne sont désapprouvées que par le coupable qu'elles trompent; elles n'offensent pas la probité. Eugénie résistait donc à toute la tendresse de Mme de Franval, parce qu'elle avait envie de commettre une horreur, et nullement à cause des torts d'une mère qui sûrement n'en avait aucuns vis-à-vis de sa fille. (Sade, D.A.F., 2007:118).

A pesar de su extrema belleza *belle comme les anges, tout est si beau dans Eugénie!* siempre aparece relacionada con lo demoníaco *Les femmes... fausses, jalouses, impérieuses, coquettes ou dévotes... les maris, perfides, inconstants, cruels ou despotes, voilà l'abrégé de tous les individus de la terre, madame, n'espérez pas trouver un phénix.* (Sade, D.A.F, 1987: 33).

La maldad de Eugénie llega a tal punto que desafía a su madre e intentará que sucumba al pecado en los brazos de un simple conquistador:

Eugénie, à qui le projet fut confié, s'en amusa prodigieusement ; l'infâme créature osa dire que si Valmont réussissait, pour que son bonheur, à elle, devînt aussi complet qu'il pourrait l'être, il

faudrait qu'elle pût s'assurer, par ses yeux mêmes, de la chute de sa mère, qu'elle pût voir cette héroïne de vertu céder incontestablement aux attraits d'un plaisir qu'elle blâmait avec tant de rigueur (Sade, D.A.F, 1987:46).

Eugénie permanece, como Hauteclair, todo el tiempo encerrada, desde su nacimiento hasta los 7 años cuando es confiada a unas mujeres. Posteriormente, consumado el incesto, se encuentra recluida en *un très bel appartement* y, finalmente, en el *château de Valmor* donde comete su crimen. Este ser diabólico consume su felicidad al margen de toda la sociedad, en un lugar utópico de nuevo, lo que remite inevitablemente a nuestro relato.

El obstáculo que estorba al amor de Hauteclair y el conde es derribado mediante el asesinato de la condesa. Crimen por envenenamiento, consentido por el conde y ejecutado por la fuerza de la invencible espadachín. Crimen, asimismo, reconocido por la propia víctima antes de morir y confesado por ella al doctor Torty, a quien hace prometer la ocultación de los hechos en aras de los condicionamientos sociales de una nobleza que pretende mantener el honor y la gloria de su nombre:

Je ne veux pas, quand je serai morte, que le comte de Savigny passe pour l'assassin de sa femme.  
Je ne veux pas qu'on l'accuse de complicité avec une servante adultère et empoisonneuse! Je ne veux pas que cette tache reste sur ce nom de Savigny, que j'ai porté (Barbey d'Aurevilly, 2007:69).

Hauteclair posee sin duda una cierta dimensión heroica y mítica que se encarna en lo diabólico, se metamorfosea para la violencia, para el mal y la hace adquirir la condición de mujer fatal. En primer lugar, estaría el hecho de que su propio nombre no es gratuito. Hauteclair es el nombre de la espada de Olivier, el inseparable compañero



de Roland en la célebre *Chanson de Roland*. Si este nombre a primera vista está justificado en el relato por pertenecerle a la hija de un maestro de esgrima, no es menos cierto que también es indicio de un significado más profundo.

En el personaje de Hauteclair converge los valores negativos de la mujer fatal con los positivos, que le confieren su carácter heroico y que la presentan como un ser superior al resto de los mortales, lo que explica el grado de aislamiento en el que actúa y se sitúa a lo largo de todo el relato.

La antítesis con el otro personaje femenino es clara. Los orígenes de Hauteclair, hija de un militar, un pequeño noble, contrastan con los aristócratas de la condesa; esta diferencia se encuentra reproducida también en el plano más sutil de la identidad: múltiple y dinámica para la muchacha, unida y permanente para la representante de la alta nobleza. Barbey d'Aurevilly mezcla la frontera de la distinción social; Hauteclair practica el arte de la esgrima, símbolo aristocrático por excelencia; su nombre también, a diferencia de su apellido (Stassin), tiene connotaciones nobiliarias y legendarias, en definitiva, Hauteclair simbolizaría la nobleza que rehace el camino que hizo fuerza social activa, base del Antiguo Régimen por las armas y la violencia. Hauteclair no se resigna a ser expulsada de la historia y por ello diseña una estrategia para alcanzar el éxito; esto es lo que Barbey d'Aurevilly piensa que debería hacer la nobleza (de ahí su simpatía hacia los chuanes, nobles activos que querían el regreso de un pasado feliz para ellos). Frente a la nobleza degenerada, anquilosada, que la Condesa simboliza.

### 2.3.5.2. Los Condes de Savigny.

Existe una primera pareja de Condes de Savigny que estaría formada por dos nobles de Valognes, y otra que se constituye tras la muerte de la condesa, formada por un noble y una espadachín en su fulgurante ascenso social.

El **Conde** Serlon de Savigny es presentado como un dandy desde el principio, lo que nos haría pensar en características del propio Barbey d'Aurevilly. Es un personaje totalmente privado de voz en el relato y subordinado a Hauteclair, verdadero cerebro del proyecto, siendo un nuevo reflejo de ella. La única expresión que escuchamos de su boca es ante el gesto desafiante de su esposa:

– Folle ! dit l'homme, en saisissant ce beau poignet, qui venait d'échapper à la plus coupante des morsures. Vous savez comme parfois on dit : « Folle !... » Il le dit ainsi ; et il le baisa, ce poignet, avec emportement (Barbey d'Aurevilly, 2007:23).

Como sucede con Hauteclair, nada más podemos conocer de este personaje del que incluso sus descripciones a lo largo del relato son herméticas:

#### a) Al inicio, en el Jardín de Plantes:

L'homme, élancé et aussi patricien dans sa redingote noire strictement boutonnée, comme celle d'un officier de cavalerie, que s'il avait porté un de ces costumes que le Titien donne à ses portraits, ressemblait pour sa tournure busquée son air efféminé et hautain, ses moustaches aiguës comme celles d'un chat et qui à la pointe commençaient à blanchir, à un mignon du temps de Henri III et pour que la ressemblance fût plus complète, il portait des cheveux courts, qui n'empêchaient nullement de voir briller à ses oreilles deux saphirs d'un bleu sombre, qui rappelèrent les deux émeraudes que Sbogar portait à la même place... Excepté ce détail ridicule [...] et qui montrait assez de dédain pour les goûts et les idées du jour, tout était simple et dandy

comme l'entendait Brummell, c'est-à-dire irremarquable, dans la tenue de cet homme qui n'attirait l'attention que par lui-même (Barbey d'Aurevilly, 2007:21).

b) Cuando recibe las clases de esgrima:

On ne peut pas vous toucher, Mademoiselle, - lui dit-il, avec beaucoup de grâce. – Serait-ce un augure? ...

L'amour-propre, dans ce jeune homme, était-il, dès ce soir-là, vaincu par l'amour?

C'est à partir de ce soir-là, du reste, que le comte de Savigny vint, tous les tours, prendre une leçon d'armes (Barbey d'Aurevilly, 2007: 36).

Y donde poco después conocemos que se casa con una noble por una boda acordada por sus padres:

Son mariage avec Mlle. Delphine de Cantor, arrêté par les parents des deux familles il y avait des années [...] s'accomplit trois mois après (Barbey d'Aurevilly, 2007:37).

c) En el castillo con su amante, donde goza de una excelente reputación.

Il y vivait, au su de tout le monde, dans l'intimité d'un mariage qui ressemblait à une lune de miel indéfiniment prolongée, - et comme tout se cite et se cote en province, on le citait et on le cotait, Savigny, comme un de ces maris qu'il faut brûler, tant ils sont rares, plaisanterie de province), pour en jeter la cendre sur les autres. (Barbey d'Aurevilly, 2007:42).

La atracción sobre la muchacha de este noble le conduce a quebrantar todas las normas sociales y morales, ya que se casa con la que fuera criada de su mujer. Existe una especie de idolatría mutua entre ambos que prohíbe toda posibilidad de compartir ni siquiera un hijo, como hemos visto. Leyendo su descripción da la impresión de que

hubieran firmado un pacto con el diablo para permanecer *immuablement beaux, malgré le temps*.

Siguiendo con el paralelismo con *Eugénie de Franval* hay que observar que la descripción de Franval no es mucho más extensa a diferencia de él posee un proyecto: pervertir a su hija, algo de lo que carece el Conde.

La **Condesa** de Savigny, cuyo nombre de soltera era Mlle. Delphine de Cantor, guarda silencio durante todo el relato salvo al final y es presentada vagamente cuando se desposa con el conde en un matrimonio de conveniencia:

C'était une de ces femmes de vieille race, épuisée, élégante, distinguée, hautaine, et qui, du fond de leur pâleur et de leur maigreur, semblent dire: « je suis vaincue par le temps, comme ma race; je me meurs, mais je vous méprise! » (Barbey d'Aurevilly, 2007:43).

La condesa de Savigny es una dama de la época, una noble como muestra su descripción cuando el doctor acude a la estancia del castillo, donde permanece encerrada todo el resto de relato, con el fin de curarla:

Mlle Delphine de Cantor, élevée aux Bénédictines où, sans nulle vocation religieuse, elle s'était horriblement ennuyée, en était sortie pour s'ennuyer dans sa famille, jusqu'au moment où elle épousa le comte de Savigny, qu'elle AIMAIT, ou crut aimer [...] C'était une femme blanche, molle de tissus, mais dure d'os, au teint de lait dans lequel eût surnagé du son, car les petites taches de rousseur dont il était semé étaient certainement plus foncées que ses cheveux, d'un roux très doux. Quand elle me tendit son bras pâle, veiné comme une nacre bleuâtre, un poignet fin et de race, où les pouls à l'état normal battait languissamment, elle me fit l'effet d'être broyée sous les pieds de cette fière Hauteclair, qui s'était courbée devant elle jusqu'au rôle de servante. Seulement, cette idée, qui naissait d'abord en la regardant, était contrariée par un menton qui se relevait, à l'extrémité de ce mince visage, - un menton de Fulvie sur les médailles romaines,

égaré au bas de ce minois chiffonné, - et aussi par un front obstinément bombé, sous ses cheveux sans rutilante. (Barbey d'Aurevilly, 2007:50).

Se deja matar por la pérfida Hauteclair, aún más pérfida cuando sabemos que la Condesa es plenamente consciente de la relación adúltera que su marido mantiene, ante sus propios ojos, con la espadachín, como ella misma declara al doctor en su agonía. En este discurso, Mlle. de Savigny se revela anclada en el pasado, un pasado en el que no osa quebrantar tácitas reglas para no manchar la reputación de su apellido; paradójicamente, su pasividad se convierte en adyuvante de su propio crimen y de la felicidad de la pareja:

Je hais trop Serlon en ce moment pour ne pas, malgré la trahison, l'aimer encore... Mais je ne suis pas si lâche que de lui pardonner! Je m'en irai de cette vie, jalouse de lui, et implacable. [...]. Je ne veux pas, quand je serai morte, que le comte de Savigny passe pour l'assassin de sa femme. Je ne veux pas qu'on le traîne en cour d'assises, qu'on l'accuse de complicité avec une servante adultère et empoisonneuse! Je ne veux pas que cette tache reste sur ce nom de Savigny, que j'ai porté. [...] Si nous étions encore ce que nous devrions être, j'aurais fait jeter cette Eulalie dans une des oubliettes du château de Savigny[...] je ne veux pour rien des scandales et des publicités de la vôtre, docteur; et j'aime mieux les laisser dans les bras l'un de l'autre, heureux et délivrés de moi, et mourir enragée comme je meurs, que de penser, en mourant, que la noblesse de V... aurait l'ignominie de compter un empoisonneur dans ses rangs. (Barbey d'Aurevilly, 2007:68).

¿Habría llamado Serlon al doctor si hubiera querido *matarla*? El personaje evoluciona pasando de una pobre moribunda ignorante del secreto:

Il me fut évident, au bout de quelques jours, qu'elle n'avait pas le moindre soupçon de la complicité de son mari et de Hauteclair dans le crime domestique dont sa maison était le silencieux et discret théâtre (Barbey d'Aurevilly, 2007:51).

a una mujer de carácter, enamorada de Serlon y con la valentía de dejarse matar en silencio para no mancillar la reputación del apellido. De este modo, todos los personajes femeninos de Barbey d'Aurevilly resultan fascinantes y misteriosos y consiguen destruir una de las idealizaciones femeninas de la época, en la que la mujer es asimilada al ángel.

En el discurso final que la dama realiza al doctor, se desvela el asesino del relato, Hauteclair queda al descubierto y nosotros, lectores, nos convertimos en descubridores del asesinato. Este discurso recuerda al que Mme. de Franval dirige a su esposo:

Il était impossible à Mme. de Franval de résister à des expressions aussi tendres de la part d'un homme qu'elle adorait toujours;[...]. — Moi, dit-elle, en pressant sur son cœur les mains de son époux... moi qui n'ai jamais cessé de t'idolâtrer, cruel! c'est moi que tu désespères à plaisir !... ah! le ciel m'est témoin que de tous les fléaux dont tu pouvais me frapper, la crainte d'avoir perdu ton cœur, ou d'être soupçonnée par toi, devenait le plus sanglant de tous... Et quel objet encore tu prends pour m'outrager?... ma fille!... c'est de ses mains dont tu perces mon cœur... tu veux me forcer de haïr celle que la nature m'a rendue si chère? [...]— Se traite comme un meurtre, et non comme un duel. — Oh dieu! et c'est moi qui en suis cause !... Ordonne... ordonne : dispose de moi, cher époux... Je te suis, s'il le faut, au bout de la terre... Ah! je suis la plus malheureuse des femmes! — Dis la plus fortunée sans doute, puisque tous les instants de ma vie vont être consacrés à changer (Sade, D.A.F., 1987:104).

La condesa tiene características comunes con la *malheureuse épouse* de Franval no solo la belleza:

La plus délicieuse physionomie qu'il y eût alors dans Paris... une de ces figures de vierge où se peignent à la fois la candeur et l'aménité, sous les traits délicats de l'Amour et des Grâces... de beaux cheveux blonds flottant au bas de sa ceinture, de grands yeux bleus où respiraient la tendresse et la modestie, une taille fine, souple et légère, la peau du lis et la fraîcheur des roses, pétrie de talents, une imagination très vive, mais un peu triste, un peu de cette mélancolie douce (Sade, D.A.F., 1987:12).

sino también su actitud y su comportamiento:

Mme. de Franval, toujours complaisante et douce (Sade, D.A.F., 1987:88).

Y el amor que experimentan ambas por sendos maridos:

Honnête, sensible, bien élevée et volant par amour au-devant des désirs du seul homme qui l'occupait au monde, Mme de Franval porta ses fers les premières années sans soupçonner son esclavage (Sade, D.A.F., 1987:15).

En ambos relatos, las mujeres son asesinadas por otras más jóvenes que ellas como mártires de terribles jueces:

Mme de Franval, âgée pour lors de trente et un ans, était à la fleur de sa plus grande beauté ; une impression de tristesse, inévitable d'après les chagrins qui la consumaient, la rendait plus intéressante encore; inondée de ses larmes, dans l'abattement de la mélancolie... ses beaux cheveux négligemment épars sur une gorge d'albâtre... ses lèvres amoureusement empreintes sur le portrait chéri de son infidèle et de son tyran, elle ressemblait à ces belles vierges que peignit

Michel-Ange au sein de la douleur; elle ignorait cependant encore ce qui devait compléter son tourment. La façon dont on instruisait Eugénie, les choses essentielles qu'on lui laissait ignorer, ou dont on ne lui parlait que pour les lui faire haïr, la certitude qu'elle avait que ces devoirs, méprisés de Franval, ne seraient jamais permis à sa fille, le peu de temps qu'on lui accordait pour voir cette jeune personne, la crainte que l'éducation singulière qu'on lui donnait n'entraînât tôt ou tard des crimes, les égarements de Franval enfin, sa dureté journalière envers elle... elle qui n'était occupée que de le prévenir, qui ne connaissait d'autres charmes que de l'intéresser ou de lui plaire ; telles étaient jusqu'alors les seules causes de son affliction. De quels traits douloureux cette âme tendre et sensible ne serait-elle pas pénétrée, aussitôt qu'elle apprendrait tout! (Sade, D.A.F., 1987:29).

Para acabar con la descripción de este personaje, diremos que es posible ver en él la figura simbólica de la degradación de la nobleza a lo largo del Antiguo Régimen ya que representa el final de una etapa de la Historia y de un estamento social. La lectura ideológica que es propiciada por el enfrentamiento de los actantes (su morfología, su discurso, su actuación) presenta el agotamiento y la pasividad del Antiguo Régimen a manos de una nobleza violenta y activa, cuyo protagonismo en la Historia era imposible ya, debiendo encerrarse por ello en un mundo autista.



Louis Monziès. Ilustración a *Le bonheur dans le crime*. 1897.



### 2.3.5.3. El doctor Torty.

Este personaje parece estar inspirado en el doctor Jean-Louis Pontas-Duméril, tío materno del autor, conocido por su trayectoria liberal y por su pensamiento próximo al de Voltaire. Barbey d'Aurevilly se inspira a menudo en sus relatos de personajes de su alrededor, como la propia historia está inspirada de la realidad como vimos<sup>111</sup>. En todo caso, la descripción hecha por el narrador (N1) de él en las primeras páginas del relato evidencia la voz de Barbey d'Aurevilly:

L'avez-vous quelquefois rencontré, le docteur Torty ? C'était un de ces esprits hardis et vigoureux qui ne chaussent point de mitaines, par la très bonne et proverbiale raison que : « chat ganté ne prend pas de souris », et qu'il en avait immensément pris, et qu'il en voulait toujours prendre, ce matois de fine et forte race ; espèce d'homme qui me plaisait beaucoup à moi, et je crois bien (je me connais !) par les côtés surtout qui déplaisaient le plus aux autres. En effet, il déplaisait assez généralement quand on se portait bien, ce brusque original de docteur Torty; mais ceux à qui il déplaisait le plus, une fois malades, lui faisaient des salamalecs, comme les sauvages en faisaient au fusil de Robinson qui pouvait les tuer, non pour les mêmes raisons que les sauvages (Barbey d'Aurevilly, 2007:16).

Como en otras ocasiones, el autor normando se proyecta en sus narradores. Del mismo modo que el Doctor Torty, *ce brusque original*, nuestro autor sufrió a menudo el rechazo de la sociedad donde vivía por sus declaraciones exageradas y contrarias a la monarquía de la Restauración y a la Francia que había salido de la Revolución. Pero además, a pesar de los continuos esfuerzos de nuestro autor por justificarse y defender sus obras de los ataques de la jerarquía eclesiástica y del grueso de la sociedad de su tiempo, Barbey d'Aurevilly era para sus coetáneos un *seguidor destacado de una*

---

<sup>111</sup> Vid.Supra pág. 41.

*literatura dedicada a los caminos de las perversidades humanas* (Guerrero Alonso, M.L., 2010:185) en las que, además, veía reflejada la acción del diablo en la Historia, como hemos visto.

Más adelante lo compara (se compara) con Natty Bumppo<sup>112</sup>, personaje aventurero y solitario sacado de la literatura norteamericana de la época, en concreto del relato de James Fenimore Cooper; pretende así mostrarse como un naturalista que basa su conocimiento en la observación y que maldice los nuevos tiempos pero desde un punto de vista ateo, lo que le diferencia de un Barbey d'Aurevilly que se quiere manifestar como intransigente católico:

Naturaliste qui se moquait, comme le héros de Cooper, des lois sociales, mais qui, comme l'homme de Fenimore, ne les avait pas remplacées par l'idée de Dieu, il était devenu un de ces impitoyables observateurs qui ne peuvent pas ne point être des misanthropes (Barbey d'Aurevilly, 2007:19).

Este doctor Torty articula el relato gracias a que es la fuente principal de información desde su postura racionalista; actúa como un científico en la historia de los amantes. No en vano, es doctor, y, en este sentido, destaca su predilección por las metáforas médicas "*l'habitude de la sonde*" "*sondent et qui dissèquent*" utilizadas para describir el examen meticuloso, casi voyeur, al que somete la vida de la pareja a lo largo del relato *si je n'avais tenu à étudier microscopiquement leur incroyable bonheur, et à y surprendre, pour mon édification personnelle* o poco después:

---

<sup>112</sup> En español se le conoce como El último mohicano.

On ne peint pas plus le bonheur, cette infusion d'une vie supérieure dans la vie, qu'on ne saurait peindre la circulation du sang dans les veines. On s'atteste, aux battements des artères, qu'il y circule, et c'est ainsi que je m'atteste le bonheur de ces deux êtres (Barbey d'Aurevilly, 2007:78).

Pero esta escrupulosidad no consigue encontrar una explicación final, lo que acentúa lo sobrenatural del relato y apunta a la explicación diabólica:

Vous me croirez si vous voulez, mort cher, la pureté de ce bonheur, souillé par un crime dont j'étais sûr, je ne l'ai pas vue, je ne dirai pas ternie, mais assombrie une seule minute dans un seul jour. Cette boue d'un crime lâche qui n'avait pas eu le courage d'être sanglante n'en a pas une seule fois aperçu la tache sur l'azur de leur bonheur ! C'est à terrasser, n'est-il pas vrai ? Tous les moralistes de la terre, qui ont inventé le bel axiome du vice puni et de la vertu récompensée ! (Barbey d'Aurevilly, 2007:76).

El doctor, acostumbrado a su racionalismo al que él mismo llama *le bâton d'aveugle du savant et surtout du médecin*, no consigue comprender la procedencia del mal sobre la tierra, lo irracional escapa a sus explicaciones y observaciones *mais ce bonheur dans le crime, c'est une stupéfaction, et voilà vingt ans que je ne reviens pas de cette stupéfaction—là*. Este médico, testigo de un crimen que no denuncia y cuya víctima le pide que no delate, parece atrapado en la fascinación del Mal, representado por la pareja y, especialmente, por Hauteclaira a la que “admira” desde la primera descripción. Asimismo este doctor Torty, al narrar, se sitúa también en esta segunda vivencia del tiempo que destacamos<sup>113</sup>, como lo demuestran sus continuas críticas al inmovilismo aristócrata y a sus costumbres desfasadas que les hacen estar al margen de su tiempo y reaccionar contra la Revolución.

---

<sup>113</sup> Vid. Supra pág. 205.

Hemos de citar finalmente al narrador primero (N1) que, siendo una voz diferente a la del doctor *il connaissait mon respect et mon amour pour les choses du catholicisme, dont il était l'ennemi y cet athée absolu et tranquille*, alberga también la voz de Barbey d'Aurevilly en lo que se refiere a los comentarios de carácter contrarrevolucionarios: *«il avait la plaisanterie légèrement sacrilège»* , *«le vieux médecin, le vieux observateur, le vieux moraliste [...] ou immoraliste»*, *«il était devenu un de ces impitoyables observateurs qui ne permet pas ne point être des misanthropes»*, *«le mariage accompli au nez de Dieu et des hommes»*.

Las intromisiones constantes de ambos narradores consiguen paralizar el relato ralentizando el tiempo narrativo y creando un efecto emocional intenso puesto que provocan en los auditores el deseo de escuchar el desenlace. El doctor es interrumpido a menudo por este anónimo narrador durante el relato para insertar breves explicaciones mezclándose así dos visiones – la atea contrarrevolucionaria y la contrarrevolucionaria católica - explicación e ilustración dentro de la afirmación de un mismo mensaje, el de la ideología antimoderna. Además Barbey d'Aurevilly utiliza frecuentemente preguntas sin respuesta que profundizan e intensifican las dudas del narrador, lo que provoca un aumento del suspense: *Était-ce, de sa part, défaut de sagacité? Mutisme de sentiments, jaloux? Qu'était-ce?*.

### 2.3.5.5. El juego actancial.

La interacción entre los diferentes actantes se caracteriza como una oposición entre los actantes cargados de energía que realizan en todo momento actividades y los actantes pasivos que acaban arrastrados por ellos. Entre los primeros se encuentran Hauteclair y el Doctor. Y, frente a esta acción y movimiento, el resto de personajes caracterizados por su innacción, representados por los Condes especialmente por la Condesa. El relato se basa en la interacción de ambas fuerzas. Por este motivo, solo se pueden establecer tres dinámicas actanciales (la de los personajes con energía): Hauteclair y la del conde, que podrían verse como una sola, y la del Doctor Torty.

SUJETO	MÓVIL	OBJETO	ADYUVANTES	OPONENTES
<i>Hauteclair</i>	<i>Pasión irracional</i>	<i>Crear una existencia utópica con una existencia unida al conde.</i>	<i>Su energía vital Su habilidad con la espada Su violencia</i>	<i>La condesa, la sociedad,</i>
<i>El Conde</i>	<i>Pasión irracional</i>	<i>Crear una unión única con Hauteclair</i>	<i>El ejercicio de la esgrima</i>	<i>La condesa</i>
<i>Le Docteur Torty</i>	<i>Su curiosidad</i>	<i>Comprender el asesinato</i>	<i>Su observación, el testimonio de la condesa</i>	<i>La relación irracional entre el Conde y Hauteclair</i>

Las dinámicas de la pareja triunfan puesto que consiguen su objetivo de crear su propia felicidad a pesar del crimen pero la del doctor, que trataría de comprender “la

felicidad en el crimen”, no logra su propósito porque no consigue explicar racionalmente la situación: solo la constata, lo irracional triunfa y deja en el aire una posible explicación sobrenatural del mismo, pues es la absoluta capacidad de hacer el mal de Hauteclair - ¿su carácter diabólico? –la que se opone al deseo del Doctor Torty para encontrar una explicación lógica y evidente de lo ocurrido.

El arte de la **esgrima** posee un papel destacado en el relato porque es el nexo de unión de los dos amantes. La esgrima es la actividad que permite a la joven convertirse en una condesa y se revela como un elemento adyuvante para el amor de la pareja. A lo largo del relato, son continuas las referencias a este arte que parece convertirse en metonimia de la relación amorosa entre ambos:

Elle avait des coups irrésistibles, – de ces coups qui ne s'apprennent pas plus que le coup d'archet ou le démanché du violon et qu'on ne peut mettre, par enseignement, dans la main de personne. Je ferraillais un peu dans ce temps, comme tout ce monde dont j'étais entouré, et j'avoue qu'en ma qualité d'amateur, elle me charmait avec de certaines passes. Elle avait, entre autres, un dégagé de quarte en tierce qui ressemblait à de la magie. Ce n'était plus là une épée qui vous frappait, c'était une balle ! L'homme le plus rapide à la parade ne fouettait que le vent, même quand elle l'avait prévenu qu'elle allait dégager, et la botte lui arrivait, inévitable, au défaut de l'épaule et de la poitrine. On n'avait pas rencontré de fer ! J'ai vu des tireurs devenir fous de ce coup, qu'ils appelaient de l'escamotage, et ils en auraient avalé leur fleuret de fureur ! Si elle n'avait pas été femme, on lui aurait diablement cherché querelle pour ce coup-là (Barbey d'Aurevilly, 2007:38).

#### 2.3.5.5. La enunciación en el relato.

El relato reposa sobre una situación oral en una clara “soumission du récit à l'entretien” (Crouzet, M, 1989: 45); esta estructura se repite en todos los relatos de *Les*

*Diaboliques*<sup>114</sup> e incluso en casi toda la obra de Barbey d'Aurevilly, es decir, existe una clara tendencia a los relatos encuadrantes y al relevo de narradores. Contra el culto al narrador impersonal e invisible al que se dedican los novelistas realistas y naturalistas, contra la estética impersonal del reportaje, Barbey d'Aurevilly se las ingenia para singularizar a su narrador, para dotarle de una fisonomía y un temperamento que, al mismo tiempo, mantiene el contacto con el lector solicitando su participación en el proceso de la enunciación narrativa.

Existen en el relato tres narradores que se van cediendo respectivamente la palabra. En el relato principal, el narrador se dirige a una anónima “Madame” que desaparece enigmáticamente. Este narrador se borra pero no llega a desaparecer de la diégesis porque se convierte en narratario del narrador Doctor Torty; el destinatario del relato se esfuerza recordando su presencia:

Docteur, mon cher et adorable docteur, - repris-je, avec toutes sortes de câlineries dans la voix (Barbey d'Aurevilly, 2007:26).

Et cela ne pouvait être que vous, docteur (Barbey d'Aurevilly, 2007:66).

Voilà qui est osé !- dis-je au docteur (Barbey d'Aurevilly, 2007:44).

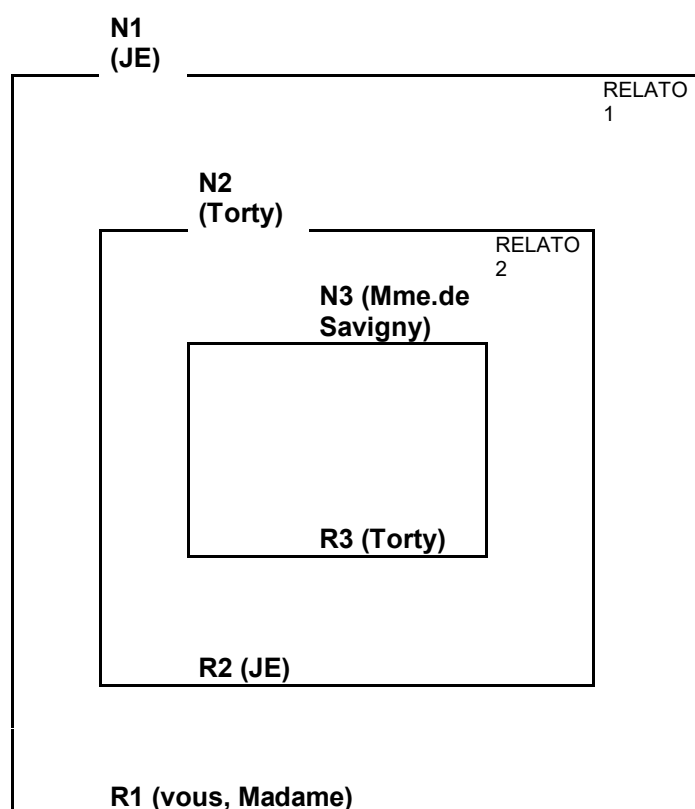
Hum ! Fis-je sceptiquement au docteur, que je ne pus m'empêcher d'interrompre (Barbey d'Aurevilly, 2007:48).

En el segundo relato, el doctor Torty se dirige al narrador que se convierte en el receptor y, finalmente, dentro del Segundo Relato, encontramos el microrrelato en el que la Condesa de Savigy toma la palabra para explicar todo lo sucedido al doctor Torty quien se convierte en el narratario en un claro juego de emisor-receptor.

---

<sup>114</sup> El crítico A. Girard indica que, en esta transmisión de un saber fragmentario que refleja solo la superficie de las cosas, se ve la manifestación de un rechazo de las técnicas novelísticas convencionales (Girard, A, 1986:82).

En definitiva, un narrador (N1=JE) no situado, cuenta un relato a una narrataria (R1= vous, Mme.), que sería a su vez los lectores del relato; él a su vez sería narratario de la historia que le ha sido contada por doctor Torty (N2) personaje del relato primero, R2=JE). Este, a su vez, traslada un pequeño relato que le ha contado la condesa de Savigny (N3 personaje del segundo relato, R3=Torty). El cuadro del relato primero no está situado y el del segundo se encuentra en el Jardín des Plantes (N1+N2). El cuadro de la historia contada por N2 es Valonges y el castillo de los Savigny.



El narrador N1 con su relato intenta demostrar la posibilidad de *le bonheur dans le crime*, el narrador N2 explica un caso concreto de felicidad (el de la pareja) y la



narradora N3 confirma este caso concreto. Pero el narrador N2, el doctor Torty, no es capaz de dar una explicación racional sobre el comportamiento de Hauteclair que queda como un ser sobrenatural. Es un simple testigo reducido a conjeturas porque no tiene acceso al interior de los personajes. Torty, que se declara como un médico racionalista y ateo, es incapaz de explicar este *bonheur* conseguido a través de la maldad, de la muerte de la Condesa. Solo lo diabólico puede dar explicación al relato de la pantera y al relato de la pareja asesina. En este caso, Hauteclair es la encarnación de lo diabólico y de ahí las continuas comparaciones satánicas que conoce la muchacha.

### **2.3.6. Conclusiones parciales.**

El título abre dos vías interpretativas, una a nivel de la construcción del relato, que busca describir cómo lo uno (le crime) puede conducir a lo otro (le bonheur) y una segunda en la que desemboca lo anterior, de tipo ideológico, que vendría a decir que el ejercicio de la violencia puede traer la felicidad enfrentándose a toda una sociedad: se puede ser feliz cuestionando así el código social que castiga el asesinato. En este sentido, el título evoca en su forma y en su fondo el intertexto sadiano de *Eugénie de Franval* que aparece así como hipotexto de Barbey d'Aurevilly.

En efecto, el principio constructor del relato establece la relación entre la idea de *Bonheur* y la de *Crime* germen que, lejos de funcionar en el relato como términos opuestos a la moral tradicional del momento, establecen una relación consecutiva el Mal genera una felicidad plena para la pareja. La paradoja se convierte, pues, en el principio constructor del relato en todos sus niveles:

a) La estructura textual se mueve según estos principios: una primera parte, en la que se asiste a un episodio de violencia (sobre la pantera) que ejerce esa mujer diabólica que proporciona felicidad (a su pareja), y una segunda (la historia contada por el doctor Terty) construida sobre la alternancia de violencia y felicidad para volver a afirmar y confirmar la felicidad del principio. Los tiempos fuertes del relato aúnan crimen/violencia y felicidad (pavillon-relato de la Condesa) Además, existe un desajuste entre los tiempos fuertes, es decir aquellos momentos importantes, privilegiados, que ocupan varias páginas aunque se refieran a minutos o segundos (escenas) y los que los narradores hacen pasar los años en pocas líneas (resumen). La escena del pavillon es un claro ejemplo de ese tiempo fuerte ya que una violencia y felicidad y el relato de la Condesa también.

b) Los espacios obedecen a esta alternancia en una unión de violencia y felicidad, el castillo alberga los ejercicios de violencia simulada pues los combates en el *pavillon* son el lugar de los encuentros amorosos de Hauteclair y el Conde. También alberga el progresivo asesinato por envenenamiento de la Condesa, crimen que llevará a la felicidad constante de la pareja. Esto es, todo espacio donde se ejerce violencia es espacio también de felicidad.

c) Las relaciones de los personajes se establecen a partir de la energía y la pasividad que generan en el relato. Hauteclair, que representa la energía del relato consigue su dinámica actancial que busca la felicidad aunque ello suponga enfrentarse al resto de personajes (la Condesa, Valognes, etc.). Su actitud activa y conquistadora desde el primer momento contrasta con la pasividad de los nobles presentes en el relato ya como comunidad, esa Valognes hundida en la inacción o la acción improductiva, incapaz de unirse a los acontecimientos históricos o contestarlos (en contraste con otras ciudades rebeldes donde actúa la Chuanería en otros relatos de Barbey d'Aurevilly), ya

como individuos: el Conde, mero adyuvante del proyecto ideado por Hauteclair, la Condesa víctima que se deja asesinar en un fatalismo que simboliza el de la nobleza que sin oponerse se dejó eliminar de la Historia.

La morfología y el desarrollo actancial de este personaje hacen de ella el prototipo de la nobleza en sus primeros tiempos, que construyó su destino con la acción y la violencia. Tiempos que rompió la Revolución Francesa que triunfó sobre una nobleza pasiva, sin proyectos, degeneración de la primera. La relación de Hauteclair con la nobleza es a través de la acción: primero su dominio del arte de la espada la relaciona con ellos e, incluso, la hace superior al convertirse en maestra de esgrima y dominar el arte que le es propio y, posteriormente, por la transformación de esa acción en violencia envenenando a la Condesa, remplazándola.

A diferencia de lo que le sucedía a la nobleza rebelde de *Le Chevalier des Touches*, que acaba fracasando en su intento de recuperar la Historia perdida, el triunfo de Hauteclair se explica porque no aplica su acción a la Historia, a la construcción de una nueva sociedad, sino de una nueva pareja que rechaza tener descendencia, lo que de nuevo va en contra de la moral oficial. Por ello, Hauteclair, sin ser noble de sangre, sí se ennoblece y no solo por su matrimonio sino por el ejercicio de una violencia que le permite acceder a ese estatus. También el Conde, siendo cómplice de esa violencia, contribuye al ennoblecimiento de la espadachín: ambos trabajan y obtienen la felicidad en el Mal, que así se convierte en principio de felicidad.

Hauteclair representa asimismo una inversión frente a los relatos que incluyen el arquetipo de la figura de la mujer fatal. En nuestro relato, la mujer fatal le aporta al hombre una dicha plena y estable y no la desgracia, como es habitual.

La atracción que sienten por ella los dos narradores se transmite para el lector en una ambigua fascinación hacia lo diabólico y el triunfo del mal. De hecho, la muchacha

encarna la síntesis de otros personajes satánicos creados por Barbey d'Aurevilly<sup>115</sup>, especialmente la Vellini de *Une vieille maîtresse*, novela que expone la estructura del triángulo amoroso con resolución diabólica por parte de una mujer.<sup>116</sup>

Sin embargo, a diferencia de esos otros personajes aurevillianos que en el ejercicio del mal acaban fracasando, Hauteclaira logra salir siempre victoriosa de sus combates, haciendo triunfar una fuerza satánica: consigue pervertir al conde, al que convierte en criminal, y salva todos los obstáculos que la separan de él. La fuerza del amor, sirviéndose del mal, triunfa en un relato. El final de la historia es “feliz”, lo que le hace peculiar en la narrativa de Barbey d'Aurevilly y con importantes consecuencias ideológicas, como expondremos en las conclusiones finales.

---

<sup>115</sup> Hauteclaira representaría en mujer lo que otros personajes únicos y admirados, creados por el Barbey d'Aurevilly contrarrevolucionario: los diversos chuanes, nobles o religiosos que pueblan sus páginas.

<sup>116</sup> El argumento de esta novela es el siguiente: Ryno de Marigny, dandy descarriado, y Hermangarde de Polastron, joven casta, se enamoran. Para vivir con Hermangarde, Ryno deja a la Vellini, su amante de estos últimos diez años. Mais Ryno no conseguirá desligarse tan fácilmente de ella, lo que romperá la vida de la nueva pareja.

## 2.4. UNE HISTOIRE SANS NOM.

### 2.4.1. Barbey d'Aurevilly y *Une histoire sans nom*.

#### 2.4.1.1. Un obra tardía.

Según el crítico J. Petit, es difícil situar la composición de *Une histoire sans nom* pues, tras la ruptura epistolar de Barbey d'Aurevilly con su amigo Trebutien, el autor normando no posee ningún otro confidente al que tener minuciosamente al corriente de su actividad literaria. La única alusión de tal obra que nos permite intuir su publicación corresponde a una carta publicada en el periódico *Gil Blas* en junio de 1882. El público acogió especialmente bien *Une histoire sans nom*, nunca antes un relato de nuestro autor había gozado de tal éxito de ventas<sup>117</sup>.

Barbey d'Aurevilly, que no había publicado nada desde el escándalo de *Les Diaboliques*<sup>118</sup>, llevaba varios años intentando componer una novela en la que el sonambulismo hiciera intervenir el elemento dramático; ya en *Un prêtre marié* había utilizado algunos efectos pero ahora hará de ellos el pretexto de la intriga.

#### 2.4.1.2. El relato en pocas líneas.

Bajo la aparente banalidad de una vida monótona, la obra describe el drama terrible entre Madame de Ferjol y su hija Lasthénie. La baronesa de Ferjol no consigue aliviar el dolor por la muerte de su apuesto marido, capitán de infantería, quien, tiempo

---

<sup>117</sup> En una carta del 30 de septiembre de 1882, días después de su puesta en venta, a su amiga Elisabeth Bouillet, Barbey d'Aurevilly, con el fin de explicarle el retraso de su llegada a Normandía, escribía lo siguiente: *J'avais mon livre, qui va bien. On en a vendu des centaines d'exemplaires par jour. L'édition à trois mille a été enlevée en quatre jours, sans avoir eu aucun article de journaux. On retire à six mille, et les journaux vont parler pendant mon séjour à Valognes...* Asimismo, algunos días más tarde, el 11 de octubre y desde Valognes, confiaba a Louise Read: *Il paraît que l'Histoire sans nom va bien à Paris.*

<sup>118</sup> Vid. Supra pág. 177.

atrás, la había raptado a su familia en Normandía, provocando un gran escándalo en su entorno, para llevarla a un pueblo perdido en medio de las montañas de Cévennes. Será allí donde dará a luz a su hija Lasthénie, concebida antes del matrimonio.

La novela comienza en los primeros días de Cuaresma con la prédica en la iglesia del pueblo de un austero y tenebroso capuchino hospedado por Madame de Ferjol.

Tras la marcha misteriosa del capuchino, del que solo conocemos su nombre medieval, Riculf, y su imponente figura, la joven hija, Lasthénie, comienza a sufrir una languidez extraña que la vieja y fiel sirvienta de madame de Ferjol, Agathe, atribuye a un sortilegio maléfico lanzado por el monje. Lasthénie, que se ha quedado misteriosamente embarazada tras el paso del fraile, es acusada por su madre de una relación culpable y oscura. Estos acontecimientos deterioran su relación y envuelven a Lasthénie, ante la continua inquisición de su madre, en un profundo mutismo. Tras mudarse secretamente al pueblo de donde Mme. de Ferjol procede, Lasthénie dará a luz un niño muerto, a escondidas de todos y ayudada por su madre que enterrará enseguida el cadáver.

A lo largo del relato, la madre, de fuerte temperamento, violenta y excesiva tras una máscara austera, se opone a su hija de 17 años. La inocencia de esta es reforzada por el desconocimiento de su mal. Lasthénie se debilita cada día que pasa, palidece, se ahoga y se agota; no encuentra más que un medio para resistir a la violencia de su madre: guardar su secreto.

Cuando muere, tras un largo proceso en el que languidece y se consume, acaba de cumplir 18 años, tantos como alfileres clava en la región de su corazón.

La historia no acaba ahí: 25 años después Mme de Ferjol se reúne con un grupo de comensales en una cena de alta sociedad. Uno de ellos, Gilles Bataille, luce el

extravagante anillo engarzado con una esmeralda que el barón de Ferjol había regalado a Lasthénie y que ella creía perdido. Monsieur Bataille explica cómo lo consiguió: se lo quitó a un truhán en un intento de robo a su tienda en París. La verdad se desvela, pues el truhán resultó ser el capuchino, Riculf, entregado a la mala vida de la que el robo en la tienda fue uno de sus episodios. Este crimen y la violación de Lasthénie, cuando esta sufría un episodio de sonambulismo, fueron confesados por el capuchino a un reverendo en el convento de La Trappe, donde se habría refugiado tras la Revolución. Allí murió, arrepentido, tras confesar su fechoría y pedir al tal reverendo que revelara algún día su secreto a la madre de la víctima.

#### **2.4.2. Estructura y dinámica textual: génesis y persistencia de un enigma.**

##### **2.4.2.1. Incipit.**

*Ni diabolique, ni céleste mais... sans nom*

El autor retoma la cita que abría el prólogo de *Les Diaboliques* y agrega *sans nom*. El relato queda de este modo desligado del corpus que formaron estos relatos cortos y queda desligado asimismo de los relatos *célestes* que prometía escribir. La historia no posee un *nom*, es incalificable; se consigue así centrar el misterio en la ausencia de este NOM aludiendo a que, como en otras ocasiones, lo sobrenatural no metafísico podría convertirse en la explicación del texto: el sonambulismo<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Este fenómeno no explicaría sin embargo la actuación diabólica de Riculf, como se verá a lo largo del análisis.

#### 2.4.2.2. Un título sin explicación.

Los hilos argumentativos de este relato son tan enrevesados que resulta difícil concretar por qué esta historia no posee un *nom* y, en todo caso, a quién o qué se refiere este nombre. El autor da al lector diversas explicaciones sin privilegiar ninguna, su pacto con el lector se hace más estrecho que nunca.

La reiteración del título a lo largo del relato, hasta cinco veces, lo convierte en un leitmotiv del mismo. He aquí estos cinco momentos que podrían ayudarnos a encontrar ese *nom*:

1) En un primer momento, el título se enlaza con la partida súbita e inesperada del sacerdote que deja en el aire numerosas dudas, lo que incita al lector a descubrir la historia. La elipsis y la interrogación se sitúan en el centro de la lectura y del universo de las protagonistas. La dinámica de lectura y la dinámica narrativa se plantean como una tensión hacia una resolución de algo que falta: querer saber qué ha ocurrido, querer resolver el enigma:

La vie monotone, dont la présence du Père Riculf chez ces dames de Ferjol avait coupé le flot stagnant, recommença. Leurs lèvres désapprirent son nom. Y pensèrent-elles sans en parler ?... Dieu seul le sait. **Cette histoire sans nom est obscure...** Mais l'impression causée par cet homme qu'on n'oubliait plus quand on l'avait vu, devait être profonde - et elle était d'autant plus profonde qu'on ne pouvait s'expliquer pourquoi on ne l'oubliait pas ! (Barbey d'Aurevilly, 1966: 292).

2) El segundo centra el drama en el enfrentamiento entre las dos mujeres; las dos damas, tras intuir la madre el embarazo de su hija, se encierran en una extraña relación. El deseo de la madre por saber el nombre del culpable y el silencio desafiante para ella de su hija las conduce a una situación insoportable, que entenderemos en el desenlace del relato:



Mme de Ferjol ne dira rien de sa fille, ni cette nuit, ni plus tard, et ce fut de cette nuit funeste qu'elles entrèrent toutes deux, la mère et la fille, dans cette vie infernale dont elles ont vécu, les infortunées ! Et à laquelle il n'y a rien de comparable dans les situations tragiques et pathétiques des plus sombres histoires. Ce fut vraiment là **une histoire sans nom !** un drame étouffant et étouffé entre ces deux femmes du même sang, qui s'aimaient pourtant - qui ne s'étaient jamais quittées (Barbey d'Aurevilly, 1966:311).

Mme de Ferjol desea saber quién es el culpable de la deshonor de su hija y llega incluso a la violencia al golpearse con un crucifijo para obtener el nombre:

L'orgueil que la religion n'avait pas dompté en Mme de Ferjol se soulevait dans le coeur de cette femme de race, naturellement fière, à la pensée - à l'insupportable pensée - qu'un homme, - un inconnu, - de bas étage peut-être, - eût pu - sans qu'elle s'en doutât- lui déshonorer clandestinement sa fille, - et le nom de cet homme, elle le voulait ! Quand Lasthénie rouvrit les yeux, elle vit sa mère penchée sur sa bouche, comme si elle eût voulu y chercher ou en arracher ce nom fatal.

« **Son nom ! son nom !** - lui dit-elle avec une expression dévorante. - Ah ! fille hypocrite, je t'arracherai ce nom maudit, quand il faudrait aller le chercher jusqu'au fond de tes entrailles, avec ton enfant ! » (Barbey d'Aurevilly, 1966:310).

3) La tercera aparición enlaza con la anterior, centrando la historia en el drama de las mujeres. Esta alusión al título se produce en el momento en el que madre e hija toman la silla de posta para huir a Normandía. Barbey d'Aurevilly confirma su incompreensión ante la presencia del mal sobre la tierra, algo que marca el pensamiento de nuestro autor:

**Cette histoire sans nom** d'un mystérieux malheur domestique tombé, on ne sait d'où ni comment, sur ces deux femmes cachées dans l'ombre d'une citerne, mais visibles à l'oeil du Destin (Barbey d'Aurevilly, 1966:326).

4) La cuarta la encontramos en la resolución de la obra. En esta ocasión parece que ese NOM que buscamos es el del hijo póstumo de Lasthénie:

Mais y en avait-il une seule, y en avait-il une seconde dont la destinée ressemblât à la destinée de Lasthénie, sur qui la nuit, la peur et la mort entassaient leurs triples ténèbres pour cacher à jamais **l'enfant sans nom de cette lamentable histoire sans nom ?...** (Barbey d'Aurevilly, 1966:336).

Algunos críticos apuntan que este nombre podría ser la solución del título del relato pues es el hijo de Lasthénie, sin duda, el desencadenante del relato. Sin embargo, Mme. de Ferjol sí que da un nombre a este niño muerto, lo que refuta citada teoría: *Elle remercia Dieu de la perte de cet enfant, qu'elle avait lugubrement nommé « Tristan » dans sa pensée, s'il avait vécu.*

5) Finalmente, en el último capítulo del relato, parece darse una respuesta a este *nom*; es el abad de la Trappe de Bricquebec el que desvela el nombre que nos ocultaba el narrador y desvela el secreto a Mme. de Ferjol pero no al lector, que ya lo intuía:

Le nom !... - dit-elle, surprise et balbutiante. - Oui ! Madame, - interrompit le moine, - **le nom** de l'homme qui a fait le malheur de votre vie et que vous avez dû bien des fois maudire, le nom de cet homme qui s'appelait, en religion, le Père Riculf, de l'ordre des capucins, hébergé chez vous pendant tout un Carême, il y a, tout à l'heure, vingt-cinq ans. » (Barbey d'Aurevilly, 1966:359).

Este nom se refiere al culpable del embarazo de Lasthénie, al causante de tanto dolor y sufrimiento y que los lectores, aunque sospechan, ignoran hasta el final. El padre Riculf encarnaría el mal mismo, el diablo, que en la fe católica es “el innombrable”. Barbey d'Aurevilly pone este curioso título a su relato con una doble intención; en primer lugar porque, como el narrador confirma en varias ocasiones, no se puede dar una explicación racional – científica – a lo ocurrido, en este sentido la historia sería “inaudita”, “incalificable”, única, entre todas. El sonambulismo se impondría como explicación “acientífica”, tal y como se consideraba en la época este fenómeno. En segundo lugar, es un relato sin nombre porque, esa imposibilidad de nombrar, en la teología católica, se asocia con el diablo, el que no se puede nombrar, el innombrable, con lo que de nuevo un aspecto irracional, lo diabólico, se introduce plenamente en el texto y hace que la afirmación de la existencia de lo sobrenatural diabólico y su acción en la vida humana relacione de nuevo este texto con otros textos anteriores del autor y con uno de los principios del pensamiento antimoderno.

#### 2.4.2.3. La progresión del relato.

En este relato, Barbey d'Aurevilly, acercándose a las estructuraciones clásicas utilizadas en otros textos como *Un prêtre marié*, divide el texto en diferentes apartados o capítulos que nos van a servir para articular la narración. En total, el autor ha seccionado la narración en trece capítulos apuntados con numeración romana.

Hasta la muerte de Lasthénie, la forma exterior de *Une histoire sans nom* es totalmente tradicional, con intervenciones abundantes del narrador. Solo el epílogo nos hace reencontrar los *ricochets de conversation* tan apreciados por el autor que ya

encontramos en dos de nuestros relatos<sup>120</sup> pero que, como novedad, contienen una explicación.

El relato resulta lineal con un narrador omnisciente que va descubriendo los hechos, narrándolos y comentándolos tal y como han sucedido; solo la presencia de dos elipsis y dos analepsis marcan las alteraciones cronológicas del relato, como vamos a estudiar.

El inicio de la composición posee un claro componente religioso que estará presente a lo largo de toda la misma; a saber, Mme. y Mlle. de Ferjol asisten a la celebración de la misa el primer domingo de Cuaresma en un pequeño pueblo de Cévennes. Esta misa es oficiada por el padre Riculf, sacerdote recién llegado al pueblo y perteneciente a la orden de los capuchinos:

Dans les dernières années du dix-huitième siècle qui précédèrent la Révolution française, au pied des Cévennes, dans une petite bourgade du Forez, un capucin prêchait entre vêpres et complies. On était au premier Dimanche du Carême (Barbey d'Aurevilly, 1966:267).

Este clérigo pasa cuarenta días en la casa de estas damas quienes lo acogen amablemente. Aparece entonces la primera analepsis del relato, en ella se nos describen los orígenes de Mme. Ferjol y el nacimiento de su hija Lasthénie, acercándose así Barbey d'Aurevilly a los narradores realistas y naturalistas contemporáneos. Este regreso a los orígenes de las damas se inicia con *La baronne de Ferjol n'était point de ce pays*. Este capítulo narra cómo Mme. de Ferjol, secuestrada por su marido, llegó a Cévennes alejándose de este modo de su Normandía natal. Allí nació su hija, concebida antes del matrimonio, a quien entregó su amor tras la muerte de su marido. Por lo tanto,

---

<sup>120</sup> Vid.Supra pág. 129 y 189.

la función de esta analepsis es centrar los orígenes de los personajes principales además de informar de la vida “diferente” de Mme. de Ferjol, dando profundidad al personaje, al mostrar su carácter apasionado.

Tras esta alteración, no volveremos a encontrar ninguna variación narratológica hasta el capítulo XI. De hecho, solo al final del relato comprenderemos la elipsis que contendría la violación de Lasthénie y que aclararía el enigma de la ficción. El padre Riculf es el único conocedor de dicha violación, ni siquiera la pobre Lasthénie lo sabe.

Tal capítulo supone una ruptura total en el relato, algunos críticos lo consideran como un epílogo a la historia inicial<sup>121</sup> puesto que uno de los personajes principales fallece<sup>122</sup>, el nudo del relato está ya descrito. Barbey d'Aurevilly podría haber finalizado aquí la novela, con un par de frases del causante del mal o, como es habitual en él, dejarlo sin elucidación; sin embargo el capítulo siguiente nos lleva lejos en el tiempo en un salto de 25 años *Un jour, sous la Restauration, - ni plus ni moins qu'un quart de siècle après la mort de cette Lasthénie de Ferjol dont j'ai dit la mystérieuse histoire*; nos adentramos en la segunda elipsis apuntada. Mme. de Ferjol se reúne en casa de un pariente donde tiene lugar una conversación entre Gilles Bataille, uno de los participantes a la velada, y el conde Jude.

Esta nueva analepsis, presente en el capítulo XII, desvela parte de las incógnitas que encierra el silencio de Lasthénie. Dicho capítulo reproduce la mencionada conversación en la que Gilles Bataille<sup>123</sup> detalla cómo consiguió la esmeralda del anillo

---

<sup>121</sup> J. Petit destaca : *la brutalité du dénouement était déjà remarquable dans les Diaboliques; c'est un des procédés favoris de Barbey d'Aurevilly, comme d'ailleurs cet «épilogue», explication rétrospective du mystère* (1966:1356).

<sup>122</sup> Quepa destacar la frialdad con que Barbey d'Aurevilly describe la muerte de la muchacha, en pocas líneas, sobriamente.

<sup>123</sup> Este personaje, Gilles Bataille, existió realmente como constata d'Aurevilly en un carta dirigida a Elisabeth Bouillet el 1 de septiembre de 1882 *le roman que je vous apporterai, et qui s'appelle "Une histoire sans nom", vous intéressera. Bataille, le père au nez violet, y est peint de pied en cap...* Según J.

que luce en su mano: *Écoutez donc mon histoire...* Barbey d'Aurevilly retoma la técnica narrativa y descubre el enigma del relato gracias al anillo que se convierte en el delator y llave del misterio.

La historia descrita es bastante atroz: así este Gilles Bataille, al descubrir un ladrón en plena noche cuando iba a atracar su comercio, le habría atado la mano para que no pudiera huir y darle justicia a la mañana siguiente. Sin embargo, el ladrón debió de amputarse la mano y darse a la fuga. Es en esta mano donde habría encontrado el anillo de Lasthénie:

Au lieu de la trouver, comme je le croyais, gonflée, tuméfiée, violacée, presque noire par le fait de l'étranglement de cette rude corde dont je l'avais liée et que je lui avais fait entrer dans les chairs à force de la serrer, je la trouvai sans gonflement et pâle comme s'il n'y roulait pas une goutte de sang. Elle en semblait épuisée, et elle était molle et blanche comme la main d'une femme... Aussi, ne m'expliquant rien, et voulant m'expliquer tout, j'ouvris frénétiquement la porte de ma boutique et je regardai. À la place de l'homme que je croyais trouver là, il y avait une mare de sang... (Barbey d'Aurevilly, 1966:356).

De nuevo aparece una escena dramática relacionada con la sangre, elemento que ya habíamos encontrado en la escena del crucifijo y en el suicidio de Lasthénie<sup>124</sup>.

La presencia de la esmeralda en la mano amputada del ladrón tiene un efecto diferente al del resto de relatos de Barbey d'Aurevilly. Normalmente, los elementos del pasado son el pretexto del relato: aparecen al inicio, provocan la vuelta atrás y reaparecen en el desenlace; es el caso del medallón en *Un prêtre marié*, la cortina en *Le*

---

Petit, Bataille habría sido la persona encargada de sus hijos cuando residían en el internado del Collège Stanislas entre 1828 y 1829.

<sup>124</sup> Este tema de una mano separada del resto del cuerpo ya había aparecido en las *Metamorfosis* de Apuleyo en el libro IV y también en el relato de Walter Scott *Le jour de Saint Valentin*, donde un joven pierde una mano en una tentativa de secuestro.

*rideau cramoisi* o el minotauro en *La Vengeance d'une femme*. En la presente ficción, sin embargo, el anillo desencadena la explicación, provoca el resurgimiento del pasado, tanto de la historia de Bataille como la de Mme de Ferjol. Será el abad de la Trappe, otro asistente de la velada, quien le informe posteriormente de la violación cometida por el padre Riculf a su hija cuando esta se encontraba en pleno episodio de sonambulismo. El capuchino, en su lecho de muerte, habría pedido al abad el relato de tal fechoría a Mme. de Ferjol con el fin de redimir su alma.

El autor ha ocultado un hecho fundamental para la comprensión del relato, no solo a Mme de Ferjol sino también a nosotros lectores. La revelación anunciada y constantemente retrasada organiza todo él pues aclara los tres nudos narrativos que encierra el relato<sup>125</sup>:

1. Lasthénie (víctima inocente de su sonambulismo) no ha estado ocultando ningún nombre sino que ni ella misma conocía el nombre del padre de su hijo y, lo que es más dramático, tampoco sabía cómo este había podido engendrarse en su seno.
2. Aparece el verdadero carácter de Mme de Ferjol quien evoluciona de la piedad a la inculpación ante la muerte de su hija de la que se considera responsable.
3. El padre Riculf, como tantas veces nos había anunciado Agathe, descubre su verdadera identidad, es el único culpable de todo el mal del relato al haber robado y violado a Lasthénie, encarna el mal y se convierte en el nombre que andábamos buscando.

De la situación inicial se llega a un final que cierra el relato, cosa que resulta novedosa frente a dos de los tres relatos analizados que habían presentado una situación

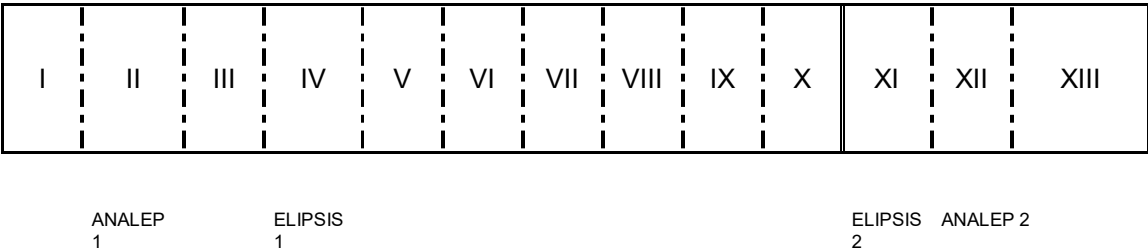
---

<sup>125</sup> J. Petit indica en el prólogo de la obra la existencia de tres relatos que confluyen al final: la historia personal de Mme. de Ferjol, la historia de su hija Lasthénie y la historia del capuchino, padre Riculf. (1972:15).

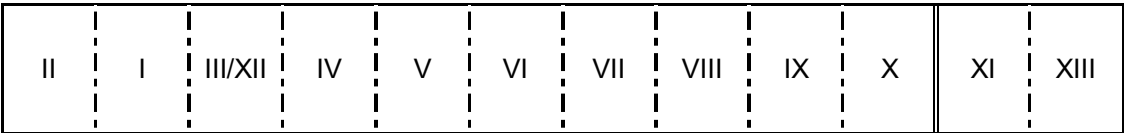
circular. Los indicios que el autor ha ido dejando a lo largo de la novela conducen a una resolución final, precipitada por el anillo.

*Une histoire sans nom* concluye con la muerte de todos los personaje, primero con la de Lasthénie y el padre Riculf y, posteriormente, con la muerte de Mme. de Ferjol, el texto se clausura sobre sí mismo.

Gráficamente, el análisis de la dinámica narrativa quedaría reflejado de la siguiente manera:



El orden cronológico de los hechos situaría el capítulo II, en primer lugar, con los orígenes de las mujeres; después los capítulos III a XI entre los que habría que intercalar el relato de Gilles Bataille (Capítulo XII) y finalmente parte de los capítulos XII y el XIII. A modo de gráfico tendríamos:



El epílogo (capítulos XI y XII), que aporta quizás demasiados elementos nuevos, quita al texto parte de su sentido trágico. El relato psicológico y sobrenatural metafísico que Barbey d’Aurevilly quiso escribir se acabaría con la muerte de Lasthénie; pero el



escritor añade la conversación posterior en la que, como si la violación cometida por el cura no fuera suficiente para provocar el pavor, se refieren detalles horribles – casi macabros y grotescos – como el suicidio de Lasthénie, el episodio del ladrón y la escena final de profanación de la tumba del monje.

No obstante, si consideramos a Mme. de Ferjol como la protagonista del relato, la ficción se terminaría con la revelación hecha a la madre acerca de la inocencia de su hija y no con la muerte de Lasthénie, que resulta ser solo un episodio más. El descubrimiento de su culpabilidad la transforma y nos revela su verdadero carácter. La reaparición del anillo cuestiona toda su vida.

#### **2.4.3. El espacio como prisión y tumba.**

La importancia de los espacios, en especial los cerrados, resulta fundamental para comprender el texto. Todo él se encierra sobre sí mismo en un movimiento centrífugo que acaba arrasando la vida de Lasthénie. La soledad, el silencio, la incompreensión, la falta de afectividad y, sobre todo, el encerramiento en los diferentes espacios presagian la destrucción, el engullimiento y la posterior muerte de esta *fleur flétrie*.

En una rápida descripción que ampliaremos posteriormente, podemos decir que madre e hija pasan del profundo valle de la Forez, donde se halla el pueblo en el que viven, a un carruaje que las conduce a un castillo solitario en medio de las landas normandas del que Lasthénie no saldrá más.

He aquí una síntesis de los lugares que recorren los personajes:

Mme. de Ferjol	Iglesia	Casa	Calesa	Castillo	Iglesia	Chez le comte du Lude	Cementerio
Lasthénie	Iglesia	Casa	Calesa	Castillo	†	†	†
Riculf	Iglesia	Casa	?	?	París prerrevolucionario	?	†
Agathe		Casa	Calesa	Castillo	Peregrinación		

#### 2.4.3.1. El pueblo en las montañas de Forez. Cévennes.

El nombre de la localidad donde se sitúa el relato no es revelado por el autor a lo largo de la novela pues piensa que la mera descripción de la misma, en la que cita la particularidad de su iglesia, puede ayudar a reconocerla:

Dans l'église, assombrie encore par l'ombre des montagnes qui entourent et même étreignent cette singulière bourgade, et qui, en s'élevant brusquement au pied de ses dernières maisons, semblent les parois d'un calice au fond duquel elle aurait été déposée. À ce détail original, on l'aura peut-être reconnue... (Barbey d'Aurevilly, 1966:267).

El pueblo en concreto parece referirse a Bourg-Argental, una localidad situada en la antigua provincia de Forez y actual parte central del departamento del Alto-Loira y del Puy-de-Dôme. En esta localidad, Barbey d'Aurevilly pasó algún tiempo en 1846<sup>126</sup> cuando preparaba la fundación de la *Société Catholique*<sup>127</sup>, como él mismo expresa *pour mon compte, j'ai vécu là vingt-huit jours à l'état de Titan écrasé, sous l'impression*

<sup>126</sup> Como indica a Trebutien en 1846 *dans ce marasme du coeur et de l'ennui*.

<sup>127</sup> J. Petit indica en la Notice a la obra que durante este viaje el autor vivió una profunda crisis que le marcó de por vida y que le sirvió, treinta años después para producir este relato. Este lugar queda marcado por estos tristes recuerdos y sitúa en él el más oscuro de sus relatos. (1966:1338).

*physiquement pesante de ces insupportables montagnes*. Este es el único paraje de la obra literaria de Jules Barbey d'Aurevilly que no es normando, si exceptuamos los relatos situados en París.

También aparecen a menudo referencias a Cévennes que es el nombre de una cadena montañosa del Macizo Central que se prolonga hasta el sur de los montes del Vivarais, situados en Ardèche y el Alto-Loira, con lo cual la localización de Barbey d'Aurevilly resulta algo imprecisa.



El autor describe detalladamente la naturaleza salvaje que rodea el pueblo entre la que destacan las altas montañas que configuran un elemento negativo. Todo el capítulo I es una descripción de la naturaleza en la que el espacio resulta claustrofóbico, es una

prisión para las mujeres y se convertirá en una metáfora, en un espacio especular de la tierra para el pensamiento contrarrevolucionario, que la considera como la prisión del hombre.

Dichas montañas, en una percepción invertida de las mismas, forman *un cône renversé*, es decir, son como un embudo que ahoga el pueblo. Son asimismo circulares y se convierten en un cerco opresor que angustia a los personajes<sup>128</sup>:

Ces montagnes circulaires, aux sommets qui se baisaient presque, pouvaient faire à l'imagination l'effet d'un cercle de Fées-Géantes debout, se parlant tout bas à l'oreille, comme des femmes levées, après une visite, qui vont s'embrasser dans les derniers mots qu'elles se disent et partir (Barbey d'Aurevilly, 1966:298).

Estos cerros se convierten en la personificación misma de Mme. de Ferjol *ombrée par les montagnes qui la surplombent, cette bourgade encadrait très bien sa personne. À portrait sombre, cadre sombre*; son el seno de la extraña relación que va a surgir entre madre e hija sin que se ofrezca ninguna salida para estas almas en pena. Por asimilación de imágenes podemos establecer que si la montaña asfixia a la aldea, la madre asfixia a su hija, y esta al niño que espera en un proceso continuo de destrucción. Las protagonistas carecen de proyección externa, de posibilidad de salida.

El pueblo se encuentra situado en el fondo de este collado, en un valle estrecho, negro y húmedo como un pozo al cual se descende *par un chemin à pic, quoique circulaire, qui se tordait comme un tire-bouchon sur lui-même* y en el cual sus habitantes *qui vivaient dans cet abîme devaient [...] éprouver quelque chose de la sensation angoissée d'une pauvre mouche tombée dans la profondeur [...] d'un verre vide*. Lugar inhóspito, oscuro, carcomido por el tiempo donde el sol no consigue entrar ni siquiera en verano por la sombra perpendicular de los montes, como paredes de una fortaleza. Las imágenes que proporciona el autor (a las anteriores habría que añadir embudo, fondo de botella, madriguera...) crean una retórica hiperbólica y acumuladora

---

<sup>128</sup> El círculo simboliza habitualmente el principio de permanencia y de continuidad sin embargo en el universo *aurevilliano*, todo parece condenado a la desaparición; los seres y los lugares están irremediablemente predeterminados a la destrucción.

que aumenta la angustia del lector y lo marcan negativamente preparándolo para la clausura total de ambas mujeres.

Agathe muestra claramente su desprecio a tal lugar:

Les deux autres étaient d'avoir élevé Mlle de Ferjol et d'être restée dans ce « trou de marmotte » qu'elle détestait ; car elle ruminait éternellement sa patrie, cette fille du pays des grands bœufs et des vastes herbages ! (Barbey d'Aurevilly, 1966:287).

#### 2.4.3.2. La Iglesia.

Tras la descripción de la naturaleza que rodea el lugar, el relato centra su descripción en el interior de la Iglesia, donde se encuentra reunida gran parte de la población del burgo.

En ce moment, toute la population de la bourgade était à l'église, - une église austère du treizième siècle, où des yeux de lynx, s'il y en avait eu, n'auraient pu lire leurs vêpres, dans ce chien et loup d'un soir d'hiver, mais où il y avait encore plus de loup que de chien. Les cierges, selon l'usage, avaient été éteints au commencement du sermon, et la foule, pressée comme des tuiles sur les toits, n'était pas plus visible au prédicateur que lui, détaché d'elle et plus élevé qu'elle dans sa chaire, ne lui était visible de là-haut... (Barbey d'Aurevilly, 1966:268).

La presencia de la **iglesia** del pueblo repite los caracteres claustrofóbicos de la descripción de la naturaleza que acabamos de ver y que ya aparecía en nuestros anteriores relatos – pensemos en la iglesia del padre de la Croix-Jugan<sup>129</sup>-, convirtiendo así este espacio en negativo también: *le jour s'en venait bas dans l'église, assombrie*

---

<sup>129</sup> Vid.Supra pág. 93.

*encore pour l'ombre des montagnes qui entourent et même étreignent cette singulière bourgade.*

En esta Iglesia, siempre a oscuras, se encuentran las protagonistas del relato que asisten a los oficios de la Semana Santa. La iglesia aparece descrita como un lugar oscuro, sombrío donde las dos mujeres escuchan al padre Riculf predicar sobre el infierno, lugar donde él mismo conducirá a Lasthénie *l'enfer qu'il prêchait, il allait le leur laisser dans le coeur*. Y finalmente tumba de los fieles:

Les dames de Ferjol ne rentraient guère de ces promenades vespérales qu'à l'heure où elles entendaient s'élever l'Angélus sous leurs pieds et monter vers elles, du fond de cette petite vallée où s'accroupissait la noire église romane qui sonnait ce que Dante appelle : « l'agonie du jour qui se meurt ». Elles redescendaient alors dans la bourgade enténébrée et gagnaient cette église qui ressemblait à un tombeau, où elles avaient la coutume d'aller faire leur prière du soir, avant de souper (Barbey d'Aurevilly, 1966:299).

Como vemos la iglesia repite los mismos caracteres claustrofóbicos de la descripción del pueblo y sus alrededores.

#### 2.4.3.3. El Hôtel Ferjol.

Frente a esta Iglesia se encuentra, casi pegada, la **casa** de estas damas, situada en una pequeña plaza cuadrada donde además hay un herrero que parece recordarnos el infierno *au coin de la petite place carrée qui séparait l'église de l'Hôtel de Ferjol, il y avait un forgeron dont la forge envoyait par la porte ouverte un jet de flamme dont elles traversèrent la rouge lueur*. Tal casa había sido construida un siglo antes por los antepasados del barón de Ferjol. Sin embargo, con el paso del tiempo, la morada no

estaba ya en armonía con las necesidades de lujo y las costumbres de la época que fue el siglo XVII, ahora la casa estaba anticuada y era incómoda.

Mme. de Ferjol se encuentra a disgusto en tal morada, de la que hubiera preferido deshacerse tras la muerte de su marido, pero que no hizo por respeto a las tradiciones de familia de este. Sea como fuere, este frío caserón, de altos techos, pasillos entrecortados y extraña escalera se convierte en un espacio hostil e inhabitable para los personajes:

Son étrange escalier raide comme l'escalier d'un clocher et d'une telle largeur que quatorze hommes à cheval y pouvaient tenir et monter de front ses cent marches. La chose avait été vue, disait-on, au temps de la guerre des Chemises blanches et de Jean Cavalier... C'est dans ce grandiose escalier, qui semblait n'avoir pas été bâti pour la maison, mais qui était peut-être tout ce qui restait de quelque château écroulé et que le malheur des temps et de la race qui aurait habité là n'avait pas pu relever tout entier dans sa primitive magnificence, que la petite Lasthénie, sans compagnes et sans les jeux qu'elle eût partagés avec elles, isolée de tout par le chagrin et l'âpre pitié de sa mère, avait passé bien des longues heures de son enfance solitaire. (Barbey d'Aurevilly, 1966:284).

Dentro de este espacio austero – no solo interiormente sino también exteriormente – jugaba solitaria Lasthénie durante su infancia y será, concretamente en la escalera, donde se producirá la violación del capuchino. La **escalera** se convierte de esta forma en un elemento simbólico al ser el lugar de la infancia de la muchacha pero también el lugar donde se rompe esta etapa con un acontecimiento horrible: el descubrimiento violento de la sexualidad a manos de un cura. Parece que, en un fácil silogismo, si la casa donde viven no está hecha para ese burgo *Les coins noirs de ces maisons vieilles, et quelquefois délabrées [...], si nous les vendions pour le vulgaire et vil motif qu'elles ne répondent plus au luxe et aux molleses du siècle...* y la escalera no

parece tampoco pertenecer a esta casa: *C'est dans ce grandiose escalier, qui semblait n'avoir pas été bâti pour la maison.*

#### 2.4.3.4. El pueblo en el llano: Saint-Sauveur. Normandía.

A la localidad de Saint-Saveur, situada en el norte de Francia, en el departamento de Normandía, huyen nuestras mujeres en el capítulo VIII para ocultar el embarazo de Lasthénie. A pesar de tratarse de un lugar querido del autor, se nos describe también como un lugar frío, solitario y funesto, poco propicio para encontrar el consuelo de estas mujeres. El largo y penoso viaje en posta hasta allí se convierte en *un chemin de croix* que no les conduce a la liberación sino a otro castillo, propiedad de Mme. de Ferjol, en el centro de una landa desértica (de nuevo):

Elle n'habiterait en Normandie ni ville, ni bourgade, ni village, mais son vieux château d'Olonde, situé dans ce coin de pays perdu qui est entre la côte de la Manche et une des extrémités de la presqu'île du Cotentin. Il n'y avait pas alors de grande route tracée allant de ce côté. Le château était gardé par de mauvais chemins de traverse, aux ornières profondes, et aussi, une partie de l'année, par ces vents du sud-ouest qui y soufflent la pluie, comme s'il avait été bâti en ces chemins perdus, par quelque misanthrope ou quelque avare qui aurait voulu qu'on n'y vînt jamais. C'est là qu'elles s'enfoncraient toutes deux, comme des taupes, sous terre, ces deux Hontes !... (Barbey d'Aurevilly, 1966:325).

Pasamos de una aldea sumergida en un valle entre montañas a un castillo aislado en pleno llano, a un paraje igualmente yermo y desértico. El espacio exterior se



convierte en una clara representación del interior desolado de las dos mujeres. En este nuevo castillo, nacerá y morirá el bebé, morirá Lasthénie y, años después, descubrirá su madre toda la verdad de esta historia, marcando el inicio de su muerte espiritual.

#### 2.4.3.5. El castillo de Olonde.



Imagen del castillo de Olonde

Cuando las dos mujeres llegan al castillo normando el tiempo es excelente, en contraste frente con el espacio de Cévennes:

Un beau jour d'hiver (on était en janvier) comme elle n'en avait jamais vu un seul, même au printemps, dans cette cave des montagnes du Forez où une rare lumière tombait d'en haut

comme d'un soupirail, aurait inondé délicieusement son âme, si elle avait eu de l'âme encore, mais elle n'en avait pas assez pour éprouver le bien de cette soudaine et toute puissante douche de lumière. Le soleil clair de ce jour-là, sorti d'une de ces neuvaines de pluie [...] faisait resplendir exceptionnellement les masses de ces campagnes, vertes parfois jusqu'en hiver, et donnait aux feuillages éternels des houx de leurs haies, lustrés par ces pluies et brossés par le vent, des étincellements d'émeraude. (Barbey d'Aurevilly, 1966:328).

En este nuevo espacio, aún más solitario e inhabitable, se instalan dejando atrás las Cévennes y el recuerdo del padre-marido. En este nuevo recinto, lejos de los grandes pueblos y los caminos cercanos, se clausuran en vida<sup>130</sup>.

Si antes la naturaleza de montañas altas y la vegetación espesa no dejaban ver el sol y angustiaban a las mujeres, ahora la llanura desierta no cambia este sentimiento, de hecho, la fortaleza, a pesar de su llegada, permanece sin vestigios de vida. Su apariencia exterior no delata la presencia de seres humanos viviendo en su interior, aunque Agathe se obstine en hacerlo. El castillo se convierte en un convento, siguiendo así la retórica hiperbólica antes comentada en la descripción del pueblo de Cévennes, *Olonde, en effet, fut un cloître - un cloître à trois, - mais sans chapelle et sans offices* y poco más adelante, en un ataúd angustiante:

Cette maison, que j'ai comparée, pour la solitude, à un cloître isolé et morne sans religieuses et sans chapelle, eut bientôt, pour elle et Lasthénie, l'étroitesse étouffante de cette voiture qui, pendant le voyage, leur avait fait l'effet d'un cercueil. Heureusement (si un tel mot peut trouver sa place dans une si navrante histoire), heureusement, ce cercueil d'une maison avait encore assez d'espace pour qu'on pût physiquement y respirer (Barbey d'Aurevilly, 1966:332).

La clausura se convierte, por tanto, en un elemento central del espacio en la novela. Las mujeres permanecen escondidas, como avergonzadas de este fatal destino:

Les murs du jardin, qui depuis longtemps n'était plus cultivé, étaient assez hauts pour cacher les deux recluses, quand elles avaient besoin de faire quelques pas au-dehors pour ne pas mourir de leur solitude [...] Au bout de quelques jours, du reste, Lasthénie ne descendit plus (Barbey d'Aurevilly, 1966:332).

---

<sup>130</sup> Casi todas nuestras narraciones cuentan con un castillo, Vid.Supra págs. 142 y 199.

Del nido de dolores, como llama el narrador al castillo, sobresalen tres torrecillas que son mencionadas varias veces y que se convierten en las almas de las tres mujeres clausuradas : *il y avait, dans ce petit château d'Olonde, que la Révolution n'a pas détruit et qui subsiste toujours avec ses trois tourelles, trois âmes de femmes assez malheureuses pour oublier*. A pesar de que, tras el parto de Lasthénie, el castillo parece resucitar, resulta demasiado tarde, los aldeanos están ocupados en otras preocupaciones más importantes para darse cuenta del drama que allí se vive.

Vimos como, el valle profundo de las montañas de Cévennes oprimía a las mujeres; la llanura normanda será igualmente opresora revelándose como un espacio negativo cargado de profundos misterios, como el ataúd que encuentra Agathe en su regreso de la peregrinación al mausoleo de Thomas de Biville.

La presencia de ataúdes y de la muerte en esta parte del relato resulta asombrosa; podemos contar hasta trece veces la palabra ataúd (11 veces la palabra *cerceuil* y 2 la palabra *bière*). La repetición de esta palabra se inicia en la posta que es comparada con un coche fúnebre *cette chaise de poste qui, pendant toute la route, lui avait fait l'effet d'un cercueil*; continúa con el castillo normando *deux mortes enfermées dans la même bière* y finaliza con el que encuentra Agathe ante sí en su peregrinación. Todo esto prepara, en exceso quizá, el espacio final de la muchacha.

Estas mujeres viven en un espacio y tiempo diferente al resto de los personajes – como sucedía a los héroes de *Le Chevalier* o a Serlon y Hauteclair. Habitan un espacio de muerte donde no hay esperanza de salvación ya sean montañas, llanuras, moradas o castillos.

#### 2.4.3.6. La capital frente al campo (París frente a Valognes).

Resulta también interesante ver la imagen que da el narrador de París pues está en plena discrepancia con el resto de lugares del relato. Tanto el pueblo en Forez como Saint-Sauveur aparecen como lugares mortecinos, estériles donde no se produce nada; las residencias allí sitas reflejan lo mismo (el Hôtel Ferjol, el castillo de Olonde): el paso inexorable del tiempo, un tiempo acabado, el del Antiguo Régimen. Frente a la imagen que da Gilles Bataille de París ilustra magníficamente el periodo convulso que se vivía: hervidero de ideas y de expansión de propuestas contrarias a la moral establecida y los fundamentos del Antiguo Régimen, en sus comentarios al respecto, como ya quedó dicho<sup>131</sup>, se filtra el pensamiento contrarrevolucionario:

La Révolution française marchait alors comme une fièvre putride, et elle allait entrer dans la période aiguë du délire. [...] À Olonde, on ne le savait pas. La sanglante tragédie politique qui allait avoir la France pour théâtre. (Barbey d'Aurevilly, 1966:127)

París aparece además como el lugar donde Mme Ferjol, alejándose de la idea católica, se plantea que Lasthénie podría abortar si no hubiera sido porque la incomoda la presencia de Agathe:

Elle aurait pu s'en aller avec sa fille, par exemple, dans cet immense Paris où tout se noie et disparaît, ou dans quelque ville, à l'étranger, et en revenir, sa fille délivrée. (Barbey d'Aurevilly, 1966:325)

---

<sup>131</sup> Vid.Supra pág. 23.

#### 2.4.4. El tiempo estancado.

Como ya ha quedado consignado en la lectura de los tres relatos anteriores, la presencia de una ligera anacronía regresiva es constante en nuestro autor<sup>132</sup> y en *Une histoire sans nom* no lo es menos. Barbey d'Aurevilly centra la historia de Lasthénie antes de la Revolución de 1789 *dans les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui précéderent la Revolution française*. La narración de Gilles Bataille nos aporta nutridas informaciones más concretas de la época prerrevolucionaria; gracias a las participaciones del narrador 2 tenemos acceso a ellas y muestran las tensiones que existían en esta época. De este modo, se menciona la situación de los nobles franceses huidos *vous qui viviez en province ou en émigration*, se describe el contraste entre el campo y la ciudad durante el periodo revolucionario, y, sobre todo, nos aporta una imagen de París durante esta etapa:

Vous ne pouvez pas avoir une idée de Paris dans ce temps-là, du Paris du lendemain de la Révolution, dans lequel elle grouillait encore. Ce n'était plus une capitale. Ce n'était plus une ville. C'était une caverne. C'était une forêt de Bondy. On y assassinait à la nuit, comme on y couchait à la nuit. Les rues sans réverbères - la Révolution en avait fait des potences ! - n'étaient éclairées que dans le quartier du Palais-Royal. Il y fourmillait dans les ténèbres un tas de coquins et de scélérats. C'étaient partout de noirs coupe-gorge. On n'y passait qu'armé jusqu'aux dents, ou plutôt on n'y passait plus (Barbey d'Aurevilly, 1966:354)

Hay referencias históricas sobre Napoleón, sobre uno de sus ministros, Barras, o incluso sobre un político francés de la época, Joseph de Fouché:

---

<sup>132</sup> Vid.Supra págs. 98, 147 y 189.

C'était déjà l'homme qu'on a vu plus tard, quand il fut ministre sous l'Empereur ; mais, dans ce temps-là, ce terrible Fouché, placé entre les Jacobins et les Chouans, comme entre deux tirants de Sainte-Apolline, qui tiraient chacun de leur côté, ne pouvait pas s'occuper, quand le Diable y aurait été, - et il y était ! - d'une autre police que de l'infamale police politique du moment, et le Gouvernement passait avant Paris! (Barbey d'Aurevilly, 1966:354).

En los primeros capítulos de la narración, podemos situar perfectamente los acontecimientos narrados: nos encontraríamos, como lo atestiguan las referencias al primer domingo de Cuaresma, al Sábado Santo, al destapado de los santos velados y al fin de la cuaresma<sup>133</sup>, en la Semana Santa de 1789 que debió caer ese año a principios del mes de abril. Tras la marcha del cura y, por tanto, tras la violación de la muchacha (capítulo III), desaparecen las referencias temporales hasta el capítulo VIII con la huida a Saint Sauveur.

El tiempo que transcurre entre los capítulos III a VIII es monótono, repetitivo, cerrado, sin alteraciones y parece no avanzar para los personajes salvo para Lasthénie a la que la rutina va hundiendo cada vez más en su enfermedad. El tiempo, como los espacios, es otro elemento que oprime a la muchacha, subyugándola con su paso lento e inexorable. La ruptura de esta rutina llega en el capítulo VIII con la huida de las mujeres a Saint Sauveur<sup>134</sup> y coincidiría temporalmente con el estallido de la Revolución *lorsque Madame de Ferjol quitta les Cévennes, la Révolution française, qui commençait, n'était pas encore assez avancée pour que son voyage en Normandie rencontrât des suspicions et les obstacles auxquels il aurait été exposé plus tard.*

El autor aprovecha este hecho sangriento de la historia de Francia para establecer un paralelismo entre la sangre derramada por todos los asesinados en la Revolución *Pendant que le sang des échafauds inondait la France* y el suicidio de

---

<sup>133</sup> Estas referencias aparecen esencialmente en el capítulo III.

<sup>134</sup> El parto de Lasthénie se produce exactamente nueve meses después.

Lasthénie, que se produciría meses después. Esta pequeña historia adquiere un valor especular respecto al acontecimiento revolucionario: ambas subrayan, en las narraciones del autor, la presencia de la violencia en las historias personales y colectivas.

Finalmente, tras un salto en el tiempo de 25 años en el capítulo XI *un jour, sous la Restauration, -ni plus ni moins qu'un quart de siècle après la mort de cette Lasthénie de Ferjol dont j'ai dit la mystérieuse histoire* se narra el desenlace que debió lógicamente producirse hacia 1814.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
---	----	-----	----	---	----	-----	------	----	---	----	-----	------

1er dimanche Carême	40 jours après		janvier		25 ans après
------------------------	-------------------	--	---------	--	--------------

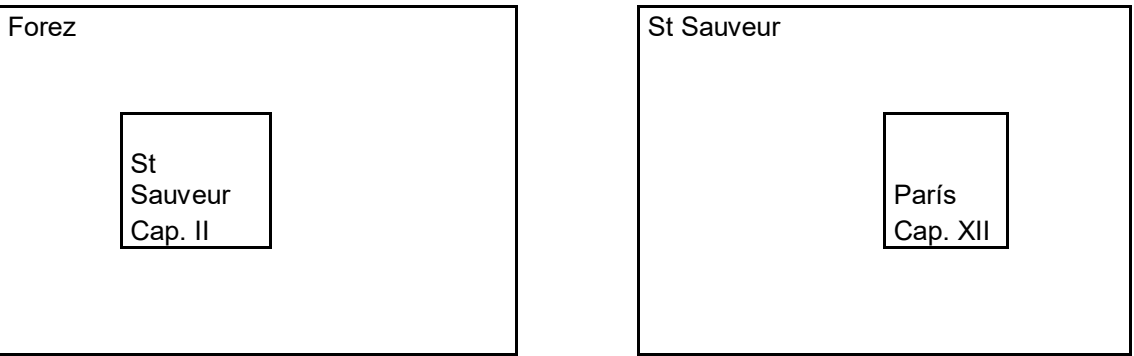
El autor ha respetado casi escrupulosamente el tiempo del relato, las únicas alteraciones ya mencionadas serían:

1.- El capítulo II que describe los orígenes de Mme de Ferjol. Esta descripción compondría una analepsis cuya función sería la de situar al personaje y dotarlo de un pasado que contrasta con su presente; se nos informa de que es un personaje diferente, de fuerte carácter. Gracias a este capítulo, descubrimos cómo amó a su marido y qué gran secreto oculta: la concepción de su hija antes de contraer matrimonio con el barón de Ferjol.

2.- El capítulo XII con la historia de Gilles Bataille que se une al relato principal gracias al anillo y a su origen, punto de enlace de las dos historias. Este relato retarda el final pero, además, es el momento de la novela donde percibimos más claramente el

momento histórico que la encuadra, gracias a las referencias a la Revolución en París. Pero esta historia solo nos desvela el destino del anillo de Lasthénie, la violación de la muchacha no la conoceremos hasta el capítulo siguiente.

Resulta curiosa la disposición gráfica de las dos analepsis en la novela, una en el segundo capítulo y otra en el penúltimo creando así un relato muy homogéneo.



3.- La presencia de dos elipsis configura también el relato. La primera, que nos ocultaría la violación de Lasthémie, verdadero enigma del relato, tiene lugar en el capítulo III, y la segunda se produce casi al final del relato con un repentino salto adelante en el tiempo como marca “*25 ans après*” tras la muerte de Lasthénie. Los hechos acaecidos se alejan y percibimos que tantos años después, Mme de Ferjol sigue marcada por todo lo sucedido. Gracias a estas elipsis, la intriga de lo inexplicable se mantiene en el relato; los acontecimientos no desvelados nos llevan a continuar leyendo.

En el siguiente esquema quedarían representadas las alteraciones temporales en el relato:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
	Analep		Elipsis							Elipsis	Analep	



El tiempo de la acción del relato sería:

II	I	III XII	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XIII
----	---	------------	----	---	----	-----	------	----	---	----	------

#### 2.4.4.1. El tiempo del campo frente al tiempo de la ciudad.

Frente al tiempo agitado parisino se opone el tiempo del campo, ya sea el pueblo de Cévennes o el de Saint-Sauveur. Este último sería un tiempo marcado, sobre todo, por el ritmo religioso, de ahí las numerosas alusiones a la Semana Santa y posee mucha importancia al inicio del relato aunque después va dejando paso a otro marcado esencialmente por el sufrimiento. Agathe es la única que mantiene vivos los ritos católicos: asiste a misa y realiza una peregrinación religiosa.

Frente a la inmovilidad del campo normando, en la ciudad existía una agitación revolucionaria a punto de repercutir en toda Francia ante una situación a la que nadie era indiferente, salvo nuestras protagonistas *la préoccupation, enthousiaste chez les uns, effrayée chez les autres, d'une Révolution qui bouleversait toutes les têtes (même en Normandie, où le bon sens est séculaire)*.

La pequeña ciudad de Saint-Sauveur ignora todavía los efectos que provocará la Revolución<sup>135</sup> y por eso es un espacio ideal para que vivan las protagonistas su drama interno:

---

<sup>135</sup> Saint-Sauveur nos recordaría a Valonges en *Le bonheur dans le crime*. Vid. Supra pág. 206.

À Olonde, on ne le savait pas. La sanglante tragédie politique qui allait avoir la France pour théâtre, les deux malheureuses châtelaines d'Olonde ne s'en doutaient même pas, du fond de la tragédie domestique qui avait pour théâtre leur sombre logis (Barbey d'Aurevilly, 1966:343).

Recordemos que estas pequeñas ciudades se presentaron como refugio de espiritualidad jansenista:

Après la mort de son mari, qui avait toujours vécu de la vie plantureuse d'un gentilhomme riche, et d'habitudes aristocratiquement hospitalières, elle s'était tout à coup précipitée dans cette piété venue de Port-Royal, et dont, à cette époque, la France des provinces portait encore l'empreinte (Barbey d'Aurevilly, 1966:284).

#### 2.4.4.2. La vivencia del tiempo por parte de los actantes.

Podríamos distinguir dos vivencias del tiempo en el relato<sup>136</sup>. La de Lasthénie y su madre en la que encontraríamos un tiempo que se va estancado poco a poco hasta su total detenimiento y la de Agathe.

La primera debuta tras la violación, Mme. de Ferjol y, especialmente, la muchacha se separan de la realidad y de los demás. La voz de esta última se va extinguiendo poco a poco hasta su total desaparición; el silencio, frente al continuo monólogo de la madre, se convierte en su refugio; se excluye de la realidad y entra en un estado de autismo absoluto:

Dans l'affaïssement de son corps inerte, si étrangement voûté, rien qui pût leur faire croire qu'elle allait mourir. D'ordinaire, elles n'avaient pas besoin de la surveiller. Elles la laissaient la tête contre le mur de sa chambre que sa tranquille démence avait adopté, et elles allaient et venaient

---

<sup>136</sup> Como ya había sucedido en *Le Chevalier des Touches* y *Le bonheur dans le crime*. Vid. Supra págs. 146 y 205

dans cette maison où il n'y avait que deux choses éternelles: Mme de Ferjol qui priait et Agathe qui pleurait, chacune dans son coin... (Barbey d'Aurevilly, 1966:347).

Madre e hija parecen entrar en un tiempo apartado de todo y de todos, ni siquiera la referencia a la Revolución, un hecho tan importante, consigue avivarlas; viven en el tiempo de la muerte. Solo Agathe las hace estar en contacto con la realidad que las circunda con sus alusiones al mercado y a lo cotidiano:

Agathe avait souvent interrompu cet effroyable tête-à-tête. Quand elle avait fait le ménage de cette grande maison, elle avait coutume de venir coudre ou tricoter dans cette salle où ces dames travaillaient en cette monotone routine de tous les jours qui était pour elles l'existence, l'immobile existante (Barbey d'Aurevilly, 1966:313).

Esta realidad que muestra Agathe configuraría la segunda vivencia, el tiempo de los vivos, vamos a decir, en el que Francia se hallaba inmersa. En la segunda parte del relato, las referencias a este tiempo son reiterativas y todas ellas describen un tiempo convulso caracterizado por el saqueo, el pillaje y la violencia en la ciudad de París. Un tiempo de cambio que anunciaba los futuros acontecimientos históricos que azotarían el país galo.

#### **2.4.5. Los muertos en vida y su actuación textual**

Los personajes se encuentran distribuidos de la siguiente forma en el relato: en la primera parte, hasta la muerte de Lasthénie (capítulos I a XI), encontramos a Mme. Ferjol (Mlle. Jacqueline d'Olonde), Lasthénie (Mlle. de Ferjol), Agathe y, como único personaje masculino, el Padre Riculf. De estos cuatro personajes, tres son muertos en vida, están reclusos en una situación sin salida, en un sufrimiento inútil e improductivo, en un tiempo detenido, en un espacio de muerte y destrucción. Mme. de Ferjol destruye a su hija, esta destruye a su hijo y se autodestruye suicidándose y el cura, en un papel que no le corresponde, está condenado a predicar algo en lo que no cree. Solo Agathe tiene un proyecto en el relato: cuidar y atender a las dos mujeres de Ferjol.

En la segunda parte o epílogo final (capítulos XI a XIII), aparecen más personajes, si bien estos tienen una mera función de comparsas, lo que recuerda más al resto de novelas del autor<sup>137</sup>; los personajes del final de la obra son: Mme. de Ferjol, Gilles Bataille, el Abad de la Trappe de Bricquebec y otros asistentes a una cena: el vizconde de Kerkeville, el conde du Lude, el marqués de Pont-l'Abbé, la marquesa de Limore...El personaje que enlaza ambas partes es Mme de Ferjol, auténtica fuerza generadora del relato.

##### **2.4.5.1. Mme. de Ferjol**

Jacqueline Marie-Louise d'Olonde es el nombre de soltera de Mme. de Ferjol, según el relato de su juventud, capítulo II, en el que conocemos que era huérfana y que

---

<sup>137</sup> Vid. Supra pág. 165.

por amor se dejó secuestrar por el barón de Ferjol quien la condujo hasta el remoto pueblo de Forez *trou dans lequel il l'avait précipitée*. Poco sabemos de su marido, el barón de Ferjol, salvo que era capitán del regimiento de la infantería de Provenza en los últimos años del reinado de Luis XVI y que conoció a su futura esposa en un baile de la alta burguesía de Saint-Sauveur. Barbey d'Aurevilly elige a una mujer de *race normande* como ya lo era la Condesa de Savigny en *Le bonheur dans le crime*<sup>138</sup>.

El fallecimiento prematuro del barón postra en una profunda tristeza a Mme de Ferjol; por ello decide vivir sola, alejada de todos, encerrada en su casona, excluida por su propia voluntad del pueblo cuyos habitantes no las consideran uno de ellos:

Elle n'est pas d'ici, et quand sa fille sera en âge d'être mariée, elle retournera dans le pays où elle a sa fortune. (Barbey d'Aurevilly, 1966:279)

En su descripción, que coincide con otros retratos de mujer de Jules Barbey d'Aurevilly, *âgée d'un peu plus de quarante ans, était une grande brune maigre dont la maigreur semblait éclairée en dessous d'un feu secret, brûlant comme sous la cendre, dans la moelle de ses os...* destaca su comportamiento siempre caracterizado por su autoridad, testarudez y piedad severa, reflejo de su religiosidad jansenista. Esta conducta otorga al personaje cierto aire de masculinidad: *cette tête énergique et désolée qui faisait l'effet d'avoir été créée pour dompter les plus fiers rebelles et commander des héros au nom de leurs pères* y, según avanza el relato, llega a ser despótico, imperioso para dirigirse a la pobre Lasthénie :

On dirait la mère de Spartacus ou de Coriolan et, bêtise amère de la Destinée ! la femme de cette tête énergique et désolée qui faisait l'effet d'avoir été créée pour dompter les plus fiers rebelles et

---

<sup>138</sup> Vid.Supra pág. 221.

commander à des héros au nom de leurs pères, n'avait à conduire et à diriger dans la vie qu'une pauvre fille innocente (Barbey d'Aurevilly, 1966:277)

La muerte de su esposo provoca una marea negra de culpabilidad en ella por haberse fugado con él y haber concebido a su hija antes del matrimonio. La conciencia de Mme. de Ferjol ve en esta muerte un castigo divino y por ello quiere permanecer excluida del pueblo donde viven. Mme. de Ferjol abraza entonces la piedad jansenista en busca de la soledad más absoluta en la que incluye a su hija<sup>139</sup>, dejando a un lado todo lujo y entregándose desesperadamente a la religiosidad *elle s'appuya sur cette colonne de marbre son coeur brûlant, pour le refroidir.*

El amor es vivido con aprehensión por Mme de Ferjol al haberlo experimentado como algo doloroso; incluso el amor hacia su hija quien, finalmente, es resultado de la culpabilidad de su madre. Este hecho convierte el trato entre ambas en una especie de obsesión enfermiza que, según avanza el relato, se convierte en hostilidad y distanciamiento cada vez más intensos. Mme. De Ferjol se revela así bajo la influencia del amor pasado, poseída por una culpa sin arrepentimiento que transfiere a su hija:

Que d'amours commencent par la crainte ou la haine; et l'horreur, c'est la combinaison de la crainte et de la haine, élevées à leur plus haute puissance, dans des âmes timides révoltées. « Vous lui faites l'effet d'une araignée », disait un jour une mère à un homme qui aimait sa fille ; et, deux mois après cette dure et humiliante parole, la pauvre mère ne se doutait pas de la furie de bonheur coupable et caché avec laquelle sa fille se roulait dans les pattes velues de l'araignée, et lui donnait à sucer jusqu'à la dernière goutte vierge du sang de son cœur (Barbey d'Aurevilly, 1966:305).

---

<sup>139</sup> Esta soledad es la misma que buscan los amantes de *Le bonheur dans le crime* quienes consiguen crear un mundo propio.

Sentimos a Mme de Ferjol más esposa que madre y su trato hacia su hija revela este sentimiento como si fuera una emperadora que da órdenes a sus súbditos. El drama del relato reside en el enfrentamiento entre ambas.

El tema religioso, constante a lo largo de toda la novela y ya apuntado, marca el pensamiento de Mme de Ferjol<sup>140</sup> quien es considerada *fervente dévote o profondément religieuse* y sus ideas y acciones se nutren de esta doctrina jansenista que la impulsa:

Et nous avons eu peut-être tort toutes les deux ! - répondit la sévère femme, dont le jansénisme remontait sans cesse dans la conscience pour la troubler. - Il aurait mieux valu se vaincre ; car écouter les sentiments sans raison qui nous empêchaient d'aller nous agenouiller à ses pieds, c'était déjà une condamnation dans l'intérieur de nos âmes, que nous n'avions pas le droit de prononcer (Barbey d'Aurevilly, 1966:290).

El narrador insiste, a lo largo del relato, en el fervor que siente tal mujer el cual se mezcla con un sentimiento de **culpa**: se sabe culpable de haber amado a su marido y su castigo será recibido a través de su hija.

Pardonnez-moi son crime que je partage, car je n'ai pas assez veillé sur elle ! je me suis endormie comme vos disciples ingrats dans le jardin des Oliviers. Et le traître est venu quand je dormais. Ô mon Dieu, recevez mon sang en expiation de mon crime et du sien ! » Et elle redoublait ses coups contre sa poitrine et son front, et le sang ruisselait. « Que votre croix soit l'instrument de mon supplice, Seigneur Dieu terrible ! (Barbey d'Aurevilly, 1966:308).

Se trata de una culpa mortificadora, que ella acepta, esta culpa procede de un pecado relacionado con la sexualidad: toda la novela remite a esa situación inicial de

---

<sup>140</sup> J. Petit relaciona esta religiosidad con la que vivió Barbey d'Aurevilly durante su infancia: *son enfance s'écoula dans une atmosphère religieuse assez austère* (1966:1332).

Mme. de Ferjol, su falta tiene que ser expiada por ella y por su hija: *Ta faute, à toi, ma pauvre fille, est, sans doute, une punition et une expiation de la mienne*. Sin embargo, su religiosidad se comprueba contradictoria con la doctrina católica que profesa al no perdonar y no controlar su orgullo *l'orgueil que la religion n'avait pas dompté en Mme. de Ferjol se soulevait dans le coeur de cette femme*.

Con estos preceptos educa férreamente a Lasthénie pero en esta formación excluye la parte afectiva porque, en el fondo, solo sigue queriendo a su marido y, de esta manera, prefiere reprimir su amor hacia su hija a desbordar afecto: no existe un amor productivo. Lasthénie vivirá mal este distanciamiento.

Cuando la devota adivina el embarazo de Lasthénie, un furor justiciero y demoníaco la embarga; tiene la impresión de que el mundo interior que intenta dominar, se le escapa; y por este motivo, entra en la habitación de su hija, con una lámpara en una mano y un crucifijo en la otra, ataviada como un fantasma, para elevarlo sobre la cara de su hija para girarlo después contra ella; como si se juzgara a ella misma, y se castigara en una especie de tendencia suicida. Ha conocido la debilidad del amor y su castigo no conoce ninguna indulgencia. Este crucifijo<sup>141</sup>, donde figura un Cristo rígido y alejado del mundo, dice la realidad del jansenismo que constituye una tentación permanente para el cristiano con la inversión del verbo salvador en verbo vengador, la pérdida de la Esperanza y el rechazo del amor que se desprende de la frase *Tu n'aimeras point*. Tras este terrible episodio, Mme de Ferjol toma conciencia de su culpa y la expone:

Ta faute à toi [...] une punition et une expiation de la mienne. Dieu a de ces talions terribles. J'ai épousé ton père. J'épousais, mon Dieu. Mais le Dieu du ciel ne veut pas qu'on lui préfère une personne... il m'en a punie en me la prenant et en faisant de toi une fille coupable comme je l'avais été (Barbey d'Aurevilly, 1966:319).

---

<sup>141</sup> Sabemos que es un Cristo jansenista porque tiene los brazos estirados hacia arriba, en lugar de en cruz.



Encontramos en esta violenta escena, por primera vez en el relato, la sangre<sup>142</sup> como elemento de expiación, sangre que reaparecerá con la muerte de Lasthénie y que relacionaremos más tarde con la sangre de Cristo.

Mme. de Ferjol llega a tratar de *vous* a su hija (capítulo VI) pero deja de hacerlo en el VII cuando considera que su severidad no conseguirá el nombre del causante del embarazo. Por esto cambia de actitud para acercarse más a ella, lo que provoca una especie de compasión por su pobre hija:

Il y eut un instant où cette mère outrée [...] s'arrêta dans le supplice qu'elle infligeait à sa fille. Sentit-elle que, même coupable, c'était vraiment trop ?... Fut-elle touchée de ce visage qui avait été délicieux et qui n'était plus qu'une fleur broyée, ou bien fut-ce une ruse de cette âme acharnée pour surprendre le secret que cette fille si faible [...] Elle se connaissait en amour. « Il faut qu'elle aime furieusement, - pensait-elle, - pour avoir cette force, elle si douce de nature et si peu faite pour résister ! » Et voilà que, tout à coup, elle changea de ton avec Lasthénie. Voilà que son âpreté s'adoucit et qu'elle revint même au tutoiement de la tendresse ! (Barbey d'Aurevilly, 1966:318)

Poco a poco se acerca a Lasthénie, en la que se ve reflejada, e incluso piensa en la expiación de su castigo a través de ella. Existe pues una evolución en el trato de madre a hija: Mme. de Ferjol pasa de ser una madre justiciera y enfadada con su hija por no declararle el nombre del culpable del embarazo *la dure mère, qui n'était plus une mère, mais un juge, et un juge prêt à devenir un bourreau* a un sentimiento de empatía que la lleva a encerrarse con su hija en la soledad y en el silencio *comme deux âmes dans un abîme de l'Enfer*, ambas están abocadas a expiar la culpa. Por este motivo, separa a su hija de la criada, haciendo creer a esta que tiene una enfermedad nerviosa y evitar así su desprecio. La madre se convierte en la ayudante de la hija, y es en ese

---

<sup>142</sup> Para J. Petit *le sang est, par excellence, ce qui provoque le scandale* (1972:14).

momento cuando descubre que Lasthénie ha perdido el anillo que su padre le regaló, lo que enlazará el relato con el final. A partir de este instante, el relato se convierte en una espiral de silencio que conduce a la destrucción de Lasthénie; paradójicamente, cuanto más se sincera Mme de Ferjol con su hija, más se encierra Lasthénie en sí misma.

Para ocultar el embarazo de su hija, Mme de Ferjol ve como única salida trasladarse al lejano castillo de Normandía. Es sobre todo Mme. Ferjol la que busca la clausura, sin duda para evitar el escándalo; es ella la que “encierra” la vida de Lasthénie, encierro del que escapa Agathe. Se convierten así aún más en dos fantasmas que huyen de la vergüenza y del rechazo de los demás.

La soledad en aquel castillo es total, a pesar del constante *tête à tête* con su hija, este nunca se convierte en intimidad ni confianza. El **silencio** se impone entre ambas desde la posta que las conduce al castillo hasta su instalación allí, la madre olvida incluso la religión, olvida asistir a misa.

Poco después, Mme de Ferjol hace de comadrona de un niño muerto al que llamará Tristán. Ella considera que su muerte supone la expiación. Tras este parto funesto, Mme. de Ferjol y su hija intentan salir un poco a la realidad a la que solo estaban unidas a través de Agathe. El regreso a la realidad se realiza a través de la misa donde pasan desapercibidas, sin duda por el hecho de que la Revolución se encontrara en pleno apogeo, Mme Ferjol experimenta el alivio de una falta escondida. Parece que la muerte del bebé hubiera ahogado el escándalo, piensa Mme. Ferjol, pero resurgirá más adelante con el descubrimiento de la verdadera razón de la muerte de su hija.

La vida de su hija se va apagando poco a poco sin poner ningún remedio, dando la impresión de conducirla al suicidio, que efectivamente se produce:

Mme. de Ferjol, certaine que sa fille n'échapperait pas à la punition de son péché, la regardait tomber jour par jour sous le rongement du mal mystérieux qui la tuait, comme on regarde les débris d'un palais démoli tomber en poussière... (Barbey d'Aurevilly, 1966:346).

Mme. de Ferjol adquiere así una morfología ambigua al ser el verdugo para su hija y la víctima de su falta. Su rigor jansenista, su carácter implacable y su sufrimiento la convierten en uno de los personajes más contradictorios del autor.

El final del relato nos demuestra quién es verdaderamente esta madre desesperada:

Elle était vieillie deux fois par le chagrin et par les années [elle] portait stoïquement le secret de sa fille ensevelie dans sa poitrine (Barbey d'Aurevilly, 1966:348).

La pérdida de Lasthénie la marca incluso 25 años después, lo que demuestra su amor por ella. Es entonces cuando se siente culpable de la muerte de su hija; su vida se replantea al haber perdido lo único que le proporcionaba amor en la tierra.

El descubrimiento del anillo en la velada del conde de Lude, hace el pasado presente, recuerda la culpa y desvela todo el relato: todas las dudas sobre Mme. de Ferjol se resuelven por la confesión recibida por el reverendo padre Obispo de la Trappe de Bricquebec.

Cuando descubre la verdad, y el lector con ella, el personaje e incluso todo el relato, toma bruscamente un nuevo y verdadero sentido. El personaje se descubre a él mismo, se siente entonces culpable del suicidio de su hija, y toma sobre sus hombros la carga de esta muerte dramática por haber creído en la falta de su hija:

Oh ! mon père, mon père, - dit Mme de Ferjol, - la bonne nouvelle vient trop tard ! C'est moi qui ai tué Lasthénie. L'homme, le prêtre, au péché de qui je n'ai jamais voulu croire et qui a fait pis

que de la tuer, ne l'avait pas tuée, en la prenant dans ses bras sacrilèges. Il ne l'avait que souillée et flétrie, mais il me l'avait laissée à tuer, et je l'ai tuée ! J'ai achevé par la mort de ma fille le crime qu'il avait commencé. (Barbey d'Aurevilly, 1966:360).

Su marcha al cementerio y la profanación de la tumba del sacerdote confirma su verdadero carácter y la convierte en el personaje central del relato. Envidiando a los gusanos y devorando el cadáver con la mirada, su sombra se extiende sobre él, visión del horror que es interrumpida por la presencia del cura agustino, al que exclama: *j'ai voulu en régaler ma haine!* Permanece horas contemplando al cadáver que tanto odia, reprimiendo sus ganas de arrojarse y pisotearlo, la violencia interior se exterioriza; sin duda alguna, es la escena más macabra y más morbosa de todas las novelas de Barbey d'Aurevilly.

Comprendemos ahora que todo lo realizado por tal dama ha sido por amor a su hija; sin embargo, queriéndola ayudar, induciendo el suicidio de esta. El relato se cierra y todos los personajes quedan aniquilados, incluso Mme. de Ferjol que se había dicho a sí misma *rien ne peut me tuer*. Su muerte se produce a la vez que el fin del relato *elle mourut à quelque temps de là, dans cette impénitence sublime que le monde peut admirer, mais nous, non!* El narrador lo cierra en una actitud de admiración y de condena hacia la mujer, como veremos.

#### 2.4.5.2. Lasthénie

El origen de su nombre procede probablemente de una canción de cuna, como el propio autor declara *Lasthénie! Un nom des romances de ce temps-là; car tous nos noms viennent des romances chantées sur nos berceaux!* También parece una referencia a la enfermedad denominada la astenia (l'asthénie) y caracterizada por la falta de fuerza y la fatiga generalizada. Este nombre posee un carácter proléptico al anunciar la dinámica actancial que sufrirá el personaje. La única información que se nos proporciona de ella es que vive enclaustrada en el burgo de Cévennes<sup>143</sup> desde que nació *sans quitter un seul jour cette petite bourgade.*

Lasthénie se opone a su madre por el carácter y por la fisonomía. No posee la belleza de su progenitora y la fuerza de esta contrasta con la debilidad de aquella; de ahí que se la compare con el muguete y a la violeta flores de sombra y de humedad que temen al sol: *Lasthénie de Ferjol avait la blancheur de cette fleur pudique de l'obscurité.* Todas sus descripciones físicas insisten en la blancura de su piel, como la mayor parte de heroínas de Barbey d'Aurevilly (Calixte en *Un prêtre marié* o Hauteclair en *Le bonheur dans le crime*), en su caso es comparada a menudo con el blancura de la porcelana, símbolo de la pureza y la virginidad:

De taille ronde et mince, - combinaison qui fait les femmes accomplies, - c'était, de cheveux, une blonde comme son père, [...]. Lasthénie, elle, n'y avait d'autre poudre que la cendre naturelle du plumage de la tourterelle, à la fauve mélancolie. [...] Ces yeux de vert-gris pâle, qui est la nuance de la feuille du saule, l'ami des eaux ! se voilaient de longs cils d'or bruni, qui traînaient longuement sur ses belles joues pâles, et tout en elle était de la lenteur de ces cils. La langueur de sa démarche était de la langueur de ses paupières (Barbey d'Aurevilly, 1966:277).

---

<sup>143</sup> J. Petit relaciona Cévennes con su homófono *ses veines* remitiendo y anunciando su trágico final por desangramiento.

Lasthénie parece un ángel con ojos color de sauce, una Ofelia frágil y flexible cuya alma permanece aún pura. El narrador la describe con epítetos como *la faible enfant, la pauvre enfant, le pur muguet, la pâle Rosalinde* (en referencia a la heroína de Shakespeare) o incluso *la blême momie, âme coupable et fermée, fleur broyée, malheureuse et funeste enfant, la statue de désolation infinie*. Enigmática y encerrada en su pensamiento por la privación de ternura y atención materna evoca la propia infancia de Barbey d'Aurevilly<sup>144</sup>. Será justamente esta falta de ternura lo que provocará la no exteriorización de sus sentimientos:

Moins pieuse, moins rigide, se défiant moins d'une ardeur de sentiment qu'elle se reprochait comme trop intense trop humaine, elle l'aurait mangée de caresses, et lui aurait entrouvert sous ses baisers ce coeur né timide, et fermé comme un bouton de fleur que ne devait peut-être jamais s'ouvrir. Mme de Ferjol était sûre du sentiment qu'elle avait pour sa fille, et cela lui suffisait. Elle pensait que son mérite devant Dieu, à elle, était de contenir le flot d'une tendresse qui ne demandait que trop à déborder. Mais en se contenant, du même coup (le savait-elle bien ?), elle contenait celui de sa fille. Elle mettait la main, comme un mur, sur cette source de sentiments qui cherchaient leur lit dans le coeur maternel, et qui, ne le trouvant pas, refluaient... (Barbey d'Aurevilly, 1966:279).

El muro de silencio erigido por Mme. Ferjol prohíbe la expresión emocional y afectiva, y Lasthénie lo vive mal, especialmente durante su infancia que pasa triste y sola. La relación entre ambas se caracteriza desde entonces por una profunda incompreensión:

---

<sup>144</sup>«J'ai bien des choses tristes, douloureuses à dire de ma mère et de ses rapports avec moi, mais elle a le titre et le nom sacré: Elle est ma mère.» *Lettre à Trebutien*, 11 mayo 1856.

Ainsi, quoiqu'elles ne se fussent jamais quittées, quoique toujours ensemble dans les menus détails de la vie, ces deux femmes, qui s'aimaient pourtant, étaient seules et leur isolement n'était qu'un isolement partagé. Mme. de Ferjol, qui était une âme forte et qui voyait toujours dans sa pensée, [...] était moins victime de cet isolement que Lasthénie. Mais pour Lasthénie, qui n'avait point de passé, qui arrivait à la vie sensible, à l'épanouissement des facultés qui dorment encore, mais qui vont s'éveiller, cet isolement était bien plus profond que pour sa mère. Elle en souffrait vaguement, il est vrai, comme d'un malaise bien plus que comme d'une douleur, parce qu'en elle tout était encore vague ; mais cela allait se préciser...(Barbey d'Aurevilly, 1966:280).

La soledad en la que se encierra su madre incluye también a Lasthénie, que se somete a ella resignada. La soledad es uno de los grandes rasgos de este personaje y del relato entero; si bien ya había aparecido en otras obras, todos los héroes o heroínas de Barbey d'Aurevilly son huérfanos o están privados del amor materno, y Lasthénie no podía ser menos. A pesar de la continua compañía de su madre, su soledad es inmensa, la incomunicación con ella es atroz.

El narrador enlaza la infancia de Lasthénie con la escalera de la casa y, ya desde el principio, la relaciona con el destino fatal de la muchacha, siendo la escalera una personificación de ella. En este sentido, busca sugerir el terror cotidiano que planea sobre esta mansión y, para ello, acumula en el espacio elementos cuya función es crear esta atmósfera violenta.

Es el caso de las **agujas** empleadas en la costura, única tarea cotidiana que permite a Mme. de Ferjol relacionarse con su hija; estos objetos, como otros presentes en la mansión, generan inquietud y mudo pavor:

Comment te trouves-tu?... dit Mme de Ferjol à Lasthénie [...] en interrompant de piquer son aiguille dans le linge [...]. Mieux, répondit Lasthénie [...] qui continua de piquer la sienne dans son feston (Barbey d'Aurevilly, 1966:284).

Este baile de agujas no es inocente, son las armas asesinas de la joven que, a diferencia de Hauteclair, empleará sobre sí misma<sup>145</sup>. Esta labor permite al narrador advertirnos de que se trata de una escena corta, pero amenazadora: *Elles venaient de se pencher sur le bord de cet abîme qui les séparait, - le manque de confiance -, et elles ne s'en dirent pas davantage ce jour-là... Cruel silence qui revenait toujours!* Esta manifestación acaba con una metonimia entre las agujas y la joven: *Lasthénie résorba ses pleurs; et les deux aiguilles reprirent leur mouvement dans le silence*, metonimia que representa un indicio de la muerte de la heroína, como si estuviera tejiendo su propia mortaja<sup>146</sup>.

Otro elemento inquietante que impide la vuelta a lo cotidiano tras la marcha del sacerdote es el **rosario** de ébano compuesto por calaveras amarillentas que el padre Riculf debió dejar olvidado tras su paso y que Agathe encuentra. El contraste no puede ser más evidente: pasamos del blancor de las sábanas al negro de un rosario de bolas negras. Cuando Mme. de Ferjol lo entrega a su hija, su reacción resulta reveladora:

Mme. de Ferjol avança la main, prit le chapelet avec respect, et, après l'avoir regardé, le glissa sur le drap plié devant elle. « Tiens ! » - dit-elle à sa fille. Mais Lasthénie, en le prenant, sentit se crispier ses doigts et elle le laissa échapper. Étaient-ce les têtes de mort qui agissaient sur les nerfs de la trop sensible fillette ?...

« Garde-le pour toi, maman » - fit-elle (Barbey d'Aurevilly, 1966:292).

A partir de este momento Lasthénie enferma. Este objeto parece simbolizar el espermatozoide del padre Riculf en la muchacha. Barbey d'Aurevilly transforma un elemento hondamente religioso, el rosario, objeto de culto a la virgen, en un elemento negativo, diabólico. Agathe percibe el mal en esta *chose sainte profanée*; el solo hecho de saber

---

<sup>145</sup> Vid. Supra pág. 210.

<sup>146</sup> También Barbey de Percy tejía mientras relataba las aventuras del Chevalier. Vid. Supra pág. 159.



que ha pasado por las manos del extraño cura le hace sospechar; de ahí que intente destruirlo sin conseguirlo:

La vieille servante avait emporté et caché le chapelet noir aux têtes de mort que les doigts de Lasthénie avaient un jour touché avec une crispation qu'Agathe, elle, n'avait pas oublié [...] Le feu purifie tout. Elle l'avait pieusement brûlé. Mais « le sort » n'en était pas moins en Lasthénie, s'imaginait Agathe (Barbey d'Aurevilly, 1966:296).

Gracias a Agathe, los lectores identifican el rosario y, a su vez, al padre Riculf, como culpable del mal que sufre la inocente muchacha. Mme. de Ferjol, sin embargo, se obstina en reconocerlo.

Dos meses después de la marcha del sacerdote, la muchacha continúa debilitándose; Agathe interpreta este hecho como una maldición del párroco enigmático. El comportamiento de Lasthénie tiene un punto de inflexión y, a partir de este momento, ningún médico sabrá interpretar los síntomas que la muchacha sufre *Elle dit qu'elle sentait en elle un brisement et une langueur invincibles, accompagnés d'un mortel dégoût pour toutes choses*; estas sensaciones y sentimientos se agravarán a lo largo de todo el relato. Lasthénie se irá sumergiendo en el silencio, la angustia y la amargura. La tristeza la invadirá progresivamente, ineluctablemente, descomponiéndola, devastándola hasta la muerte. Solo al final del relato comprenderemos que la violación y el semen sacrílego del sacerdote “graine diabolique”, han ocasionado un proceso de naturalización del sobrenatural satánico en la muchacha. Lo que resulta más terrible es que Lasthénie desconoce el origen del niño que va a parir, ni el padre del mismo. Barbey d'Aurevilly reescribe, invirtiéndolo, el relato evangélico de la Anunciación<sup>147</sup>: Lasthénie, la virgen, es fecundada por el

---

<sup>147</sup> Baudelaire hace lo mismo en “Bénédiction” uno de sus poemas de *Les fleurs du mal*.

“diablo” y el fruto es “mesías” de la mala nueva pues trae la desgracia y el enfrentamiento para las mujeres. Además con su violación, el padre Riculf se condena al infierno que tanto anunciaba en su homilía, pero a su vez precipita en él a Lasthénie.

Dos explicaciones aparecen entonces en el relato para advertir el extraño comportamiento de Lasthénie; una es la explicación que Agathe da del mismo, explicación sobrenatural metafísica y que relaciona su malestar con el origen diabólico del párraco. Agathe está segura de que el párroco personifica al propio demonio, esta creencia es tan evidente que llega a decir *on a plus besoin d'un prêtre qui l'exorcise que d'un médecin*<sup>148</sup>. Otra es la de Mme. de Ferjol a la que esta explicación irracional no convence; ella pretende una explicación más racional (que el relato nos dará al final, sorprendentemente), y lo único que hace es presionar a su hija para que declare quién ha sido el padre de la criatura que lleva en su seno:

Mais, ma mère, - s'écria la pauvre enfant, insultée dans son innocence et dans toutes ses pudeurs, et qui, révoltée de tant de cruauté et d'injustice aveugle, éclata en sanglots d'angoisse et de colère, que voulez-vous que je vous dise ? qu'avez-vous contre moi ?... Je ne sais rien. Je ne comprends rien à ce que vous dites, sinon que c'est affreux ! incompréhensible et affreux ! Vous me faites mourir ! Vous me rendez folle, et vous semblez l'être autant que moi, ma pauvre mère, avec vos horribles paroles et votre front qui saigne... (Barbey d'Aurevilly, 1966:309)

La actitud de Mme. de Ferjol en este momento nos parece cruel y egoísta frente a una inocente Lasthénie, esta relación basada en la violencia sobre el otro, incluso cuando se ama, se repite en otras obras por ejemplo en *Le bonheur dans le crime* entre Hauteclair y Serlon<sup>149</sup>. Ante las amenazas de su propia madre, Lasthénie se encierra más aún en ella misma, desconocedora a su vez de lo que le sucede; se aleja así de todos

---

<sup>148</sup> Esta situación ya la habíamos encontrado en otro relato de Barbey d'Aurevilly en concreto en *L'Ensorcelée*.

<sup>149</sup> Vid. Supra pág. 221.

y, especialmente, de su madre de manera vengativa *ce sera toute ma vengeance – pensait-elle – contre ma mère et ce qu'elle me dit de cruel!*. Este es su último pensamiento en el relato, pues no volveremos a oír más su voz. Mme. de Ferjol aparece como una madre dominadora en la que Lasthénie solo ve una tiranía, cada vez más pesada y destructora.

A partir de este momento, Lasthénie vive un tiempo diferente a los demás personajes del relato, pierde la consciencia del mundo exterior, no volverá a ser la misma y vive una realidad paralela de la que no saldrá, siendo una muerta en vida; en este estado, Mme de Ferjol descubre que no tiene el anillo que le regaló su padre, tal pérdida es el símbolo de lo que le ha ocurrido a la pobre niña:

- Oui ! tu l'as perdue..., comme tu t'es perdue ! - dit Mme de Ferjol avec un regard qui redevint noir et implacable. - Tu l'auras donnée à qui tu t'es donnée !... » - Et elle reprit toute sa dureté (Barbey d'Aurevilly, 1966:322).

Lasthénie se convierte en un muerto viviente en manos de la voluntad y la obsesión de su madre hasta el nacimiento del bebé cadáver. Como muerta que está, solo puede producir muerte. El único motivo que podría haber alegrado sus vidas nace muerto, la dicha no es posible, no hay esperanza para quien está maldita<sup>150</sup>.

Este parto, este *fardeau* del que Lasthénie y su madre se liberan, no consigue restablecer la salud de la muchacha que sigue con su proceso de debilitamiento, ensoñado en el texto como pérdida de sangre; sospechamos que su mal es incurable y la convierte en una moribunda<sup>151</sup> maldita destinada a un fatal destino:

---

<sup>150</sup> Este es el único bebé que *paren* los personajes de la obra de Barbey d'Aurevilly, fruto de una violación y muerto.

<sup>151</sup> Ya en *Le Chevalier des Touches* o en *Un prêtre marié* encontramos personajes que habían sufrido estos mismos síntomas de locura (Vid. Supra pág. 160). Barbey d'Aurevilly debió inspirarse en las personas que vio en el hospicio de Bon Sauveur en Caen durante la visita que realizó en el año 1856 y que le marcó enormemente.

Quand elle vit les jours et les mois s'entasser sur cette tête, charmante naguère, et la courber de plus en plus. Pour qui aurait été au courant de l'histoire de Lasthénie, on aurait dit que cet accouchement dont elle n'était pas morte et dont elle pouvait mourir, lui avait laissé on ne sait quelle rupture de l'épine dorsale vers les reins, car elle était sortie du lit voûtée... Quand elle et sa mère paraissaient le dimanche à l'église, on comprenait, en les voyant, que Mme. de Ferjol ne voulût recevoir personne, pour se consacrer tout entière à la santé de sa fille. L'opinion fut que cette enfant qu'elle y traînait avec elle, elle ne l'y traînerait pas longtemps (Barbey d'Aurevilly, 1966:345).

Frente a los sacerdotes impenitentes de Barbey d'Aurevilly (el padre Riculf, el abad de la Croix-Jugan, Sombreval) que parecen ángeles caídos en revuelta contra Dios, tanto por su comportamiento como por su apariencia, Lasthénie podría ser el personaje que, sin abandonar su apariencia angelical, se revuelve también contra la doctrina católica a través de su suicidio, convirtiéndose así en el personaje más herético de toda la obra del autor.

Triturada, doblegada en su alma y en su cuerpo, no se volverá a oír su voz y se lleva a la tumba, según su madre, el secreto de su vida. De hecho, su muerte no es sospechada por ninguna de las dos mujeres que la acompañan, como si su paso al otro mundo no fuera más que un trámite más dentro de esta muerte en vida que conocía:

Rien n'avait pu faire prévoir à Mme de Ferjol et à Agathe que sa fin fût si proche. Elle n'était pas plus mal, ce jour-là, que la veille et les autres jours. Elles n'avaient remarqué ni dans sa figure, depuis longtemps d'une pâleur désespérée, ni dans l'égarement de ses yeux, de la couleur de la feuille des saules [...] ni dans l'affaissement de son corps inerte, si étrangement voûté, rien qui pût leur faire croire qu'elle allait mourir. D'ordinaire, elles n'avaient pas besoin de la surveiller. Elles la laissaient la tête contre le mur de sa chambre que sa tranquille démence avait adopté, et elles allaient et venaient dans cette maison où il n'y avait que deux choses éternelles : Mme. de Ferjol qui priait et Agathe qui pleurait, chacune dans son coin... (Barbey d'Aurevilly, 1966:347).

La sorpresa surge por la forma en la que Lasthénie se quita la vida: no olvida su embarazo ni su vergüenza, y se da la muerte vertiendo su sangre, como se había vaciado de su niño muerto. El elemento de la **sangre**, que ya había aparecido con el crucifijo agitado abruptamente por Mme. de Ferjol, se relaciona con la expiación del pecado, con la sangre de Cristo también pero, a diferencia de esta, la sangre derramada es estéril, no regenera ni ayuda frente a la redención cristiana. De hecho, los alfileres clavados día tras día en la región del corazón por la muchacha recuerdan a la espina de la corona de Cristo en su frente, en un mismo tipo de muerte lenta y por agotamiento progresivo de su fuerza vital. Esta obsesión por la muerte lenta y dolorosa se manifiesta en todas las novelas del autor, la muerte expresa un estado de paz y de serenidad que pone fin a una vida atormentada y odiosa<sup>152</sup>.

Poco después descubriremos toda la verdad sobre la muchacha. El sacerdote la había violado en pleno episodio de sonambulismo, lo que la convierte en una víctima inocente de todo y subraya más el absurdo de su tragedia y su carácter maldito. Pero el suicidio de la muchacha la aleja del dogma católico y la condena al infierno a diferencia de su violador que, gracias a su arrepentimiento tardío, conseguirá liberarse del fuego eterno.

Por primera vez, Barbey d'Aurevilly detalla con exactitud lo sucedido gracias al desenlace final. Aunque al inicio del relato consideramos a Lasthénie culpable, más tarde se revela víctima inocente de un malvado, lo que causa nuestra sorpresa y compasión hacia ella. No quedan sombras oscuras en este personaje, hecho que demuestra una evolución en el autor desde unas ficciones que dejan abierta la

---

<sup>152</sup> Este tipo de suicidio aparece recogido en un artículo de la revista médica *La Presse médicale* del mes de octubre de 1967 en el que se señala, refiriéndose además a la novela de Barbey d'Aurevilly, casos muy próximos de mujeres que se provocan hemorragias frecuentes pinchándose agujas. También la Enciclopedia *Larousse* señala casos de neurosis muy próxima a la de Lasthénie; de hecho este tipo de suicidio se llama hoy en día el síndrome de Lasthénie de Ferjol.

explicación metafísica – *L'ensorcelée* – a esta obra cuya razón de ser se sitúa en un fenómeno psicológico.

#### 2.4.5.3. Le père Riculf

Su presencia se limita a los dos primeros capítulos del relato del que desaparece hasta las páginas finales; su recuerdo permanece en la narración a través del hijo de Lasthénie<sup>153</sup> y los continuos comentarios de Agathe que lo acusan del abatimiento y del silencio sepulcral de la muchacha.

El Padre Riculf inspira temor desde el inicio debido a sus homilías plagadas de referencias al Infierno, en un claro gesto de provocación, en lugar de al Cielo. Es Agathe la que da cuenta de ello:

- Il ne parlait que de l'Enfer ! Il avait toujours l'Enfer à la bouche ! – dit Agathe, haletante, comme si elle eût voulu justifier la peur que le Père Riculf inspirait à la jeune fille. - Jamais on n'a tant prêché sur l'Enfer. Il nous damnait toutes... (Barbey d'Aurevilly, 1966:290).

Barbey d'Aurevilly debió de encontrar el nombre de Riculf al leer *Histoire de l'Église*, escrito por Rohrbacher (Petit, J., 1966:1346), en todo caso está datado en la época de Carlo Magno *Père Riculf – un nom du Moyen Âge, qui, du reste, lui allait bien*. Su aspecto físico es el de un hombre atractivo, fuerte, bien esculpido, marmóreo:

Il était de grande et imposante tournure, - et puisque le monde aime l'orgueil, son regard, qui ne demandait pas qu'on l'excusât d'être capucin, n'avait rien de l'humilité volontaire de son Ordre.

---

<sup>153</sup> Muchos otros personajes tienen esta presencia en los relatos de Barbey d'Aurevilly, el propio autor llama a este tipo de personajes *le tragique inconnu* en la última de las diabólicas: *Il y a donc, pour le romancier, tout un tragique inconnu à tirer de ces crimes*. También el crítico J.P. Bonnes lo trata en su obra *Le bonheur du masque. Petite introduction aux romans de Barbey d'Aurevilly*. (1947).

Son geste non plus. Il devait avoir l'air de commander l'aumône, en tendant la main. Et quelle main ! - d'un galbe superbe, sortant de sa grande manche avec un éclat de blancheur qui sautait aux yeux, étonnés de cette main, royale de beauté, tendue si impérieusement à l'aumône. C'était un homme du milieu de la vie, robuste, à barbe courte, frisée comme celle de l'Hercule antique et d'une couleur foncée de bronze. On eût dit Sixte-Quint obscur, à trente ans. Agathe Thousard, la vieille servante des dames de Ferjol, venait, selon l'usage respectueux des maisons pieuses, de lui donner à laver ses pieds dans le corridor, et ses pieds, qui sortaient de l'eau, luisaient dans ses sandales comme des pieds de marbre ou d'ivoire, sculptés par Phidias [...] Quand il eut rabattu sur ses épaules le capuchon avec lequel il était entré, il laissa voir un cou de proconsul romain et un crâne énorme, brillant comme une glace et cerclé d'une légère couronne, bronzée comme sa barbe et frisée comme elle (Barbey d'Aurevilly, 1966:271).

A pesar de su belleza<sup>154</sup>, inspira desconfianza en las tres mujeres desde el principio, principalmente en Agathe, parece llevar con él mismo la maldición del pecado:

Il imposait et presque indisposait [...] pas à l'aise en sa présence il y avait dans le regard hardi de cet homme et surtout dans l'arc de sa bouche, sous la moustache de sa barbe courte, une incroyable et inquiétante audace... Il semblait un de ces hommes dont on peut dire : « Il était capable de tout [...] Il serait peut-être mieux à la Trappe que dans un couvent », disait quelquefois Mme. de Ferjol à sa fille, quand elles étaient seules et qu'elles s'entretenaient de leur hôte et de son audacieuse physionomie. La Trappe, dans l'opinion du monde, est surtout faite, avec son silence et sa férocité pour les pécheurs qui ont quelque grand crime à expier (Barbey d'Aurevilly, 1966:273).

Esta desconfianza es la que lleva a las dos mujeres a no comulgar ni a confesarse durante sus misas, hecho que provoca la sorpresa en la iglesia y la premonición del narrador:

---

<sup>154</sup> En todos los relatos de Barbey d'Aurevilly la belleza presagia el mal.

Dans l'église, comme chez elles, il y avait, pour les dames de Ferjol, un cercle autour de cet isolant capucin, et elles s'arrêtaient à la circonférence de ce cercle, inexplicablement mystérieux. Sentaient-elles, d'avertissement intérieur, car nous avons tous notre démon de Socrate, qu'il allait leur devenir fatal ?... (Barbey d'Aurevilly, 1966:274).

Lo que más llama la atención es que, bajo su bella apariencia, se esconde una personalidad maléfica y demoníaca, desviada del verbo, y cuya voz predica constantemente sobre el infierno y el pecado; como en otros personajes de Barbey d'Aurevilly, de condición religiosa o no, la satanización se convierte en su rasgo fundamental. Es soberbio y condena a los que le rodean. Un cura que condena a los que rodean y que habla con tal energía del mal solo puede acabar mal. Su severidad y su austeridad son defensas contra sí mismo; el infierno y, a su vez, el pecado le atraen, acabará sucumbiendo a su soberbia *sans attirer le regard et sans le fixer, tant il était majestueux et hautain dans sa robe rapiécée!* dejando un inesperado testigo de su maldad<sup>155</sup>. En una austera iglesia de santos velados, siguiendo la costumbre de Semana Santa, se escucha su voz atronadora, la cual parece ya anunciar su descenso al propio Infierno.

Con su marcha, dejará tras él un rosario de calaveras así como un hijo dentro de Lasthénie. Animado sin duda por el momento anti-clerical que se vivía, se lanza a una vida de aventura en la que, sin duda, la violación de Lasthénie sería la primera fechoría diabólica:

Riculf, et que le malheureux, en effet, avait été réellement un des premiers bandits du siècle. Quand Agathe l'avait rencontré descendant les marches de cet escalier qui avait vu son crime, et laissant derrière lui le grand calvaire placé à la sortie du bourg, il était allé à tous les vices ! Ils

---

<sup>155</sup> Según J. Petit, Barbey d'Aurevilly se habría inspirado de un poema de Walter Scott titulado *Pirate* cuyo tema central sería la seducción del extranjero.



cuisaient alors dans la chaudière où la Révolution bouillait, prête à déborder sur le monde (Barbey d'Aurevilly, 1966:361).

Para retomar este personaje, Barbey d'Aurevilly utiliza el anillo de Lasthénie con el objetivo de conocer su destino final. Precisamente sabemos que después de entregarse a esta vida disoluta, influido por el estallido y auge de la Revolución Francesa, se habría revelado y habría regresado al monasterio de los Trapenses donde se habría arrepentido de todo el mal cometido y donde habría confesado su crimen contra Lasthénie al abad. A este mismo abad, le habría encargado la misión de trasladar toda esta información a Mme de Ferjol.

Todo toma entonces sentido, no solo para Mme. de Ferjol sino también para nosotros lectores; el personaje se desvela<sup>156</sup> y el puzzle se organiza<sup>157</sup>, el autor se encarga de aclarar y de cerrar el destino de todos los personajes, salvo el de Agathe. Se desvela así no solo el final del personaje, de Riculf, sino también la consumación de la violación de Lasthénie. El cura se convierte de esta manera en la personificación del Diablo por su maldad ejercida aleatoriamente y el polimorfismo (cura, bandido, pecador...) que adopta y que se contrapone en el relato con la figura del ángel que sería Lasthénie<sup>158</sup>. El arrepentimiento final es clave como “sorpresa en el desenlace” y provoca una contraposición con la condición de pecadora voluntaria que elige Lasthénie, primero renegando de la práctica religiosa, como ya vimos y luego, suicidándose, a diferencia del párroco que se arrepiente y abandona su trayectoria demoníaca.

---

<sup>156</sup> Para J. Petit los tres personajes principales se desenmascaran en el relato *Mme. de Ferjol dont la piété cède à la révolte; Lasthénie, apparemment coupable, reconnue innocente; Riculf [le coupable de tout]*(1972:15).

<sup>157</sup> Para J. Petit *pas un morceau n'y manque* (1972:19).

<sup>158</sup> El padre Riculf recuerda vagamente a Hauteclair de Stassin pero con la diferencia de que aquella, como el abad de la Croix-Jugan, son diabólicos hasta el final y aquí hay un arrepentimiento “poco creíble” narrativamente.

Su culpabilidad, que al final no se asocia al maleficio de Agathe, será revelada por un personaje grotesco que clausura el relato. Sin embargo, su figura maléfica se suaviza al conocer su arrepentimiento; esto se produce paralelamente a la explicación psicológica (el sonambulismo), lo que provoca que el relato pierda fuerza al abandonar el carácter metafísico que hasta entonces había tenido y resolverse “psicológicamente”.

No obstante, quedan en la narración algunas preguntas sin respuesta *pourquoi, le crime consommé, lui avait-il dérobé sa bague? Était-il déjà le voleur [...] qu'il était devenu?* El padre Riculf guarda algo de su misterio; su cara medio destruida durante la profanación de su tumba por Mme. de Ferjol recuerda las calaveras del rosario que dejó al huir. La “sublime impenitencia” que siente Mme de Ferjol hacia él traspasa el carácter diabólico del cura difunto a la protagonista, quien, con la profanación, traspasa a su vez el Mal al espacio de la iglesia, como al principio hizo el sermón sobre el Infierno que Riculf pronuncia en este lugar. La narración se cierra sobre ella misma subrayando en la relación de los personajes y en el espacio narrativo el carácter diabólico que, en cambio en la trama narrativa, se ha diluido con el arrepentimiento, dudoso para el lector, de Riculf.

#### 2.4.5.4. Agathe

El personaje de Agathe recuerda considerablemente al coro de las tragedias griegas, es el contrapunto a Mme. de Ferjol, por su espontaneidad y su sabiduría popular, que paradójicamente se revelará cierta:

Vieille Agathe, fille trois fois majeure, qui avait été une belle fille, blanche et rose - couleur de pommier en fleurs [...] avait accompagné sa jeune et amoureuse maîtresse dans les Cévennes lorsque le baron de Ferjol l'avait si scandaleusement enlevée, la vieille Agathe avait son franc-parler avec ces dames de Ferjol. [...] Elle l'avait pour trois raisons, dont l'enlèvement de Mlle. Jacqueline d'Olonde, - à laquelle elle s'était assez dévouée, [...] était la première, et dont les deux autres étaient d'avoir élevé Mlle de Ferjol et d'être restée dans ce « trou de marmotte » qu'elle détestait ; car elle ruminait éternellement sa patrie, cette fille du pays des grands bœufs et des vastes herbages ! (Barbey d'Aurevilly, 1966:287)

El narrador la utiliza como un elemento fundamental en la intriga narrativa pues es ella la que mantiene el recuerdo del párroco en la casa a través de su presagiada maldición y es ella quien pronostica la muerte de Lasthénie en su peregrinación a las reliquias de Thomas de Biville.

Sirvienta fiel que el narrador describe con epítetos positivos: *âme tendre, vieille innocente, courageuse*; siempre obediente y sometida a su ama, posee, a diferencia de esta, un proyecto de vida: servir las ciegamente y velar por su bien como demuestra su peregrinación por la curación de Lasthénie.

Desde el principio, rechaza al capuchino pues lo ve muy diferente al resto de sacerdotes alojados anteriormente en la casa *il ressemble comme un loup ressemble à un agneau!* Es ella la que anuncia su partida y la que encuentra el rosario profanado que tanto le desagrada y que sabe interpretar como un símbolo del culpable, del mal que este

ha hecho a Lasthénie, algo que Mme de Ferjol se obstina en no ver, cegada por su pensamiento religioso. Agathe es el personaje que introduce la explicación sobrenatural metafísica en el relato, ya que está convencida de la existencia de *sorts invisibles* y de la acción diabólica.

Por otra parte, Agathe se convierte en el único contacto con la realidad que las dos mujeres tienen tanto en Cévennes como más tarde en el castillo de Olonde. Es el enlace entre las dos vivencias de tiempo del relato que ya destacamos<sup>159</sup>:

Sans Agathe, qui les faisait manger comme on fait manger des enfants ou des fous, elles seraient peut-être mortes de faim, dans l'absorption des pensées qui les dévoraient (Barbey d'Aurevilly, 1966:334)

Agathe, sin embargo, permanece al margen del embarazo de Lasthénie, no logra enterarse debido a la censura inquisidora de Mme. de Ferjol. La criada ama a Lasthénie a la que ve como *un ange qui n'avait jamais cessé sur la terre d'habiter la lumière du ciel*, pero no puede acceder a ella por su imperiosa madre; además, está segura de que es víctima de un sortilegio que la conduce a la muerte, interpretando así lo sucedido desde su perspectiva de campesina normanda supersticiosa, en contraste con la incredulidad de Mme. de Ferjol. Más tarde, el extraño comportamiento de las dos mujeres no hace sospechar nada a Agathe pues considera normal la preocupación de la madre por su hija, incluso llega a pensar que el objetivo último de Mme. de Ferjol es esconder el estado fatal de Lasthénie:

---

<sup>159</sup> Vid.Supra pág. 269.

Quant à Agathe, avec son fanatisme pour la jeune fille, chez laquelle elle n'aurait jamais soupçonné que la pureté ne fût pas immaculée, elle ne s'étonna pas de cette prodigieuse et mystérieuse solitude. Elle trouvait tout simple que Mme de Ferjol voulût cacher l'état de Lasthénie, qui ne devait pas être vue dans une pareille ruine de tout son être dans la patrie de sa mère (Barbey d'Aurevilly, 1966:331).

Con la esperanza de que sirva para el restablecimiento de su adorada Lasthénie, la criada realiza una peregrinación a la tumba de Thomas de Hélye<sup>160</sup>, situada en la ciudad de Biville distante algunos kilómetros de Saint-Sauveur. Durante ella, marcha cuatro días descalza mas en su regreso, es testigo de un fenómeno extraordinario y cargado de simbolismo pues encuentra un féretro atravesado en medio del camino:

La route que suivait Agathe n'eut guères plus que la largeur d'un sentier, et c'est à l'instant où ce chemin changeait qu'elle aperçut, encore assez de loin d'elle, dans le reflet bleuissant de la lune, quelque chose de blanchâtre qu'elle prit pour un brouillard qui commençait de se lever de terre [...] Mais, en avançant, elle vit nettement que ce qu'elle prenait pour du brouillard, c'était un cercueil placé en travers de la route et qui la barrait. (Barbey d'Aurevilly, 1966:340).

Agathe refleja las tradiciones en las que tanto creía y temía el autor; ella es el enlace entre el plano de lo sobrenatural y lo sensorial-real.

---

<sup>160</sup> Este pasaje, según J. Petit, hace referencia a la lectura que Barbey d'Aurevilly realizó hacia el año 1871 de una obra sobre las creencias normandas. De esta obra extrajo la siguiente cita que le sirvió como punto de partida para crearlo *une vision en Normandie, c'est la bière: enveloppée d'un drap blanc, dans le environs des cimetières. Mais n'est pas un mauvais présage si on la retourne bout pour bout* (1966:1355).

#### 2.4.5.5. Energía frente a pasividad, el juego actancial.

Podemos estudiar el relato como una interacción de fuerza y pasividad, como en anteriores análisis<sup>161</sup>, en función de ello, vamos a ver cómo existen unas fuerzas energéticas que impulsan las acciones del relato y otras que son *arrastradas* por ellas.

En este apartado es preciso constatar que el personaje de **Mme. de Ferjol** se erige como auténtica fuerza motora del relato, arrastrando en su movimiento constante a su hija e, incluso, a Agathe. Consecuencia de esta potencia dinámica es la generación por su parte de diversas dinámicas actanciales.

La primera dinámica tendría como objetivo expiar su culpa por haber concebido a su hija antes de casarse, mediante la ocultación al mundo de Lasthénie.

SUJETO	MÓVIL	OBJETO	ADYUVANTES	OPONENTES
<i>Mme de Ferjol</i> (1)	<i>Esconder su falta</i>	<i>Expiar su culpa</i>		<i>Lasthénie, al deshonrar el nombre de la familia, Riculf</i>

Pero, además, el hecho de que Mme. de Ferjol vea en el misterioso embarazo y posterior enfermedad de Lasthénie un castigo divino a su falta de juventud, dibuja una dinámica de naturaleza trascendente que planea en todo el relato; su sujeto sería un Dios castigador e inmisericorde que, con el fin de purgar las penas de las almas pecadoras, inflige todo tipo de castigos sin dar lugar al perdón ni a la redención. El objetivo de esta dinámica, la punición absoluta, se realizará con éxito.

---

<sup>161</sup> Vid. Supra pág. 210

SUJETO	MÓVIL	OBJETO	ADYUVANTES	OPONENTES
<i>Dios</i>	La venganza. Mme. de Fréjol ha quebrantado la ley divina	<i>Castigar a Mme. de Ferjol</i>	<i>Riculf, Lasthénie</i>	

La segunda dinámica promovida por Mme. de Ferjol busca saber quién es el padre del hijo que espera Lasthénie, objetivo que logra por azar:

SUJETO	MÓVIL	OBJETO	ADYUVANTES	OPONENTES
<i>Mme. de Ferjol (2)</i>	<i>Curiosidad</i>	<i>Conocer el nombre del padre</i>	<i>Su violencia</i>	<i>Lasthénie</i>

Y la última dinámica que podríamos atribuir a este personaje buscaría la venganza del cura que ha violado a su hija, alejándose así del perdón católico:

SUJETO	MÓVIL	OBJETO	ADYUVANTES	OPONENTES
<i>Mme. de Ferjol (3)</i>	<i>La venganza</i>	<i>Castigar al cura Riculf</i>	<i>El relato de Gilles, El abad</i>	<i>La muerte del cura</i>

Mme. De Ferjol resulta un personaje activo que absorbe la energía de su hija relegada a ser un falso sujeto de la dinámica cuyo objetivo es el suicidio, que viene provocado por la actitud inquisidora de su madre. Por este motivo, se puede decir de Lasthénie, que es una muerta en vida, no tiene ningún proyecto en el relato, no tiene proyección de futuro:

es una moribunda arrastrada por la energía incesante de su madre que solo busca expiar su falta.

La dinámica de **Riculf** explica el origen del su preciado anillo:

SUJETO	MÓVIL	OBJETO	ADYUVANTES	OPONENTES
<i>Riculf</i>	<i>Su diabolismo</i>	<i>Hacer el mal</i>	<i>El sonambulismo</i>	

Finalmente, la dinámica de **Agathe** cuyas acciones buscan salvar a la pobre Lasthénie (véase la peregrinación para ahuyentar los malos espíritus) que no consigue su objetivo.

SUJETO	MÓVIL	OBJETO	ADYUVANTES	OPONENTES
<i>Agathe</i>	<i>Su fe religiosa</i>	<i>Salvar a Lasthénie</i>	<i>La peregrinación religiosa</i>	<i>El mal</i>

Solo la dinámica trascendente y la del sacerdote maligno consiguen sus objetivos, lo que resulta llamativo: pues viene a decir que el proyecto del castigo divino y el de la maldad humana consiguen triunfar en el relato y que la religiosidad de Mme. de Ferjol y la de Agathe resultan inútiles pues los efectos destructivos del mal arrasan con ella.



#### 2.4.5.6. La enunciación en el relato.

La narración aparece referida por dos narradores bien diferenciados. El primero sería el narrador (N1) propiamente de la historia que va desgranando las vicisitudes que acaecen a madre e hija y aporta opiniones personales constantemente bajo este narrador se esconde la voz del propio Barbey d'Aurevilly. Tales opiniones reflejan los contenidos esencialmente contrarrevolucionarios y de tipo antimoderno. Aparece en calidad de narrador omnisciente (a diferencia de otros relatos), no pone en boca de otro sus pensamientos, queda solo oculto bajo su función de narrador y sus destinatarios serían los lectores; en un principio del periódico donde apareció publicado en forma de folletín.

En segundo lugar, el otro narrador (N2) sería un personaje llamado Gilles Bataille que se ha reunido en casa del conde de Lude con otros comensales entre los que se encuentra Mme. de Ferjol; este narrador toma el ritmo del relato en el capítulo XII para explicar el origen del anillo que luce en su mano. El cambio de narrador lo marca la siguiente frase:

Écoutez donc mon histoire, qui est une histoire de couleurs et qui remonte à haut...

Y se cierra con: *Il avait fini son histoire*. A diferencia del anterior este narrador sí está localizado en la velada en casa del conde de Lude en la ciudad normanda de Saint-Sauveur y sus destinatarios son las personas que le rodean en tal cena (el vizconde de Kerkeville, el marqués de Pont l'Abbé, M. de Corbière...)

Este cambio de narrador permite a Barbey d'Aurevilly introducir una historia diferente que sirve sin embargo para aclarar muchas de las dudas que habían quedado en el aire. Además este narrador 2 ilustra la situación histórica que en ese momento se

vivía en París tras la Revolución, el narrador 1, sin embargo, se desliga del momento real que estaba aconteciendo quedando centrado en el tiempo estancado de las mujeres, la muerte en vida de las dos mujeres primero y de Mme. de Ferjol después.

#### **2.4.6. Algunas conclusiones.**

*Une histoire sans nom* resulta, tras este análisis pormenorizado, un relato “único” en el conjunto de la obra de Barbey d'Aurevilly, tanto por su originalidad narrativa como por su contenido ideológico, en el cual el pensamiento antimoderno se concreta en jansenismo.

##### **2.4.6.1. Una diégesis novedosa.**

*Une histoire sans nom* se revela un relato atípico narrativamente porque, si durante gran parte de su desarrollo, el lector es llevado a una explicación sobrenatural metafísica del enigma (es un ejemplo más en la narrativa del autor de la presencia del Mal en el mundo), al final se impone una explicación psicológica (las ideas transformarían un carácter) y fisiológica (el sonambulismo de Lasthénie) que atenta contra este carácter metafísico que había primado en otras obras (*Un prêtre marié*, *Le bonheur dans le crime*, *L'ensorcelée*). Por este motivo, supone un cambio en la trayectoria narrativa del autor normando. Además los enigmas de la diégesis quedan desvelados en su mayor parte a diferencia de los relatos anteriores. Así el misterio de Lasthénie es totalmente explicado al finalizar el relato, cosa que casi nunca sucedía en

relatos precedentes. El abad de la Trappe da a Mme. Ferjol el secreto del drama, los detalles que habían quedado sin valor claro toman sentido (el suicidio, el anillo, el relato de Bataille, la explicación del cura, la escalera del inicio del relato).

La acción novelesca parece diluirse en este desenlace, sin embargo el estudio de los dos personajes femeninos toma significado; toda la narración se convierte en un juego sutil de misterio y de revelación. Si Barbey d'Aurevilly hubiera querido pintar el drama de Lasthénie torturada, aplastada por la sospecha materna, le habría bastado con revelar desde el principio la inocencia de la muchacha. Si le hubiera interesado ante todo Mme. de Ferjol, le habría convenido dejarnos en la misma ignorancia que a ella. El escritor normando consigue que convivan estos dos dramas en la novela: el de la joven inocente injustamente bajo sospecha y obligada al suicidio y el de la madre que descubre la crueldad injusta de sus sospechas. El autor no escribe ni uno ni otro, los mezcla destruyéndolos. El lector sabe demasiado de Mme. Ferjol pero demasiado poco de Lasthénie para poder establecer un juicio racional sobre alguna de ellas dos, las acciones de ambas no son claras como para diferenciar plenamente sendos comportamientos; además el personaje de Riculf no desaparece, su recuerdo reaparece constantemente con las supersticiones de Agathe, por ciertos detalles o por las reflexiones del propio narrador.

La estructura del relato es novedosa<sup>162</sup> también; desde *L'ensorcelée* todas sus obras son relatos en los que un narrador lleva la dinámica del relato y un auditorio interviene reforzando con sus reacciones los efectos de la narración. Incluso, esta estructura se sucede en varios niveles dentro de la misma obra, como en *Le Bonheur*

---

<sup>162</sup> Para J. Petit esta obra refleja bien la evolución del autor *la rêverie du vieil homme rejoint les rêves de l'adolescent. Les hantises demeurent, les images et les thèmes ne varient guère. Le métier seul fait la différence* (1966:7). Podría deberse también a una influencia de la época o bien a una mayor libertad del escritor (antes era más joven y más tímido, no se atrevía a expresar claramente sus ideas); en este relato además ya no hay intermediario que hacía un poco de protector ante sus opiniones, en este relato el narrador toma en cargo sus propias sentencias.

*dans le crime*<sup>163</sup> Aquí, sin embargo, nos encontramos ante un relato con estructura tradicional hasta la muerte de Lasthénie. Después, con la aparición de G. Bataille y el habitual auditorio retoma fugazmente la técnica de todos los relatos anteriores. Este auditorio cumple una función dentro del relato, la de desencadenar el escándalo que Mme. de Ferjol siempre había conseguido evitar.

#### 2.4.6.2. Una lectura ideológica contradictoria.

Desde un punto de vista ideológico, se pueden establecer matices que nos muestran que la corriente jansenista impregna todo el relato tanto en el marco espacio temporal como en la descripción y función de los personajes.

El **espacio**, como hemos visto, está caracterizado por ser un espacio de muerte y aislamiento: desde la naturaleza hostil que ahoga a los personajes (recordemos las montañas, la llanura yerma), hasta los espacios humanos (el pueblo, la casa, el castillo, la Iglesia). Todos ellos producen la misma angustia existencial en la que no hay reposo, ni descanso, ni salvación para los habitantes que allí moran. El que nos resulta más asfixiante es la Iglesia, de hecho es el más reiterativo en nuestro relato: lo abre (justo tras la descripción de apertura) y lo cierra (si consideramos el cementerio como extensión de esta). Este espacio eclesiástico, espiritual, así como todos los demás descritos, son negativos; podrían asociarse a la espiritualidad jansenista que sostiene que la tierra es la cárcel del hombre, es una prisión que ahoga al individuo; de nada sirve pasar de la montaña al llano, no hay salida. La Iglesia, además, tiene una función proléptica en el relato pues es el lugar donde se encuentran las víctimas y se establecen las relaciones de dominación entre ellas.

---

<sup>163</sup> Vid. Supra pág.189.

El **tiempo** del relato representaría un tiempo estancado en el que viven seres moribundos, claro síntoma del absurdo de la existencia humana. Se caracterizan por no vivir en la historia sino *à côté de l'histoire* (Déruelle, A., 2011:82); el lector queda a la expectativa de conocer los acontecimientos revolucionarios, el narrador solo le da una imagen rápida y sanguinaria de este conjunto complejo de sucesos. El cuadro histórico no hace su función de “cuadro” donde se desarrolla la historia sino que está al lado, a la manera de un lienzo, englobando la diégesis. Como si el drama de Lasthémie fuera simplemente concomitante de la historia<sup>164</sup>.

Los **actantes** del relato se alejan de otros héroes de novelas aurevillianas como el Abbé de la Croix o el Chevalier des Touches en las que su existencia está anclada a un pasado glorioso irrepetible que se puede relacionar como un sentimiento más bien político. Asimismo estos personajes están marcados por la doctrina jansenista, especialmente Mme. de Ferjol y su religiosidad; pero, y aquí aparece la contradicción, siempre presente en Barbey d'Aurevilly en este terreno, el tratamiento que el autor le otorga es ambiguo a lo largo de todo el relato y nunca es condenada radicalmente. La frase que cierra el relato *en effet, elle mourut à quelque temps de là, dans cette impénitence sublime que le monde peut admirer, mais nous, non* traduce este sentimiento ambiguo: una reacción primera de admiración, al utilizar el adjetivo sublime, por parte del autor, y de condena posterior más acorde con su pensamiento católico. La ambigüedad entre la admiración sentimental y la actitud reflexionada asoma durante todo el relato y se mantiene hasta el final, el autor normando oscila entre la admiración hacia esta mujer dominada por sus convicciones religiosas y la condena al alejarse de la doctrina católica. La oración que cierra el relato parece ser fruto de esta oscilación que intentaría poner fin al rechazar la esperanza y el optimismo para huir quizá de la censura.

---

<sup>164</sup> Esto mismo sucede con el personaje de Sombreval en *Un prêtre marié*

Todo ello hace que Mme. de Ferjol resulte un personaje fascinante, lleno de energía (narrativamente, pone en marcha tres dinámicas actanciales e incluso absorbe la de su hija), que se convierte en el personaje principal de relato con la escena final, la de la venganza “diabólica” en la que profana la tumba. Mme. de Ferjol representa la energía del relato, la fuerza motora que procede de su sentimiento de culpa, en un primer momento por haberse marchado con su marido y concebido a su hija fuera del matrimonio, y después por el suicidio de su hija a la que habría de alguna forma “empujado” a cometerlo. El hombre no puede escapar a su pecado involuntario, según el jansenismo. Como veremos en el capítulo de las conclusiones, Mme. de Ferjol es el personaje más representativo del efecto-ideología aurevilliano de los cuatro relatos analizados; concentra la culpa, la energía destructiva a su pesar (respecto a su hija), la energía voluntariamente diabólica (la profanación de la tumba), la imposibilidad de redimir su falta...

El resto de **relaciones de los actantes** son estériles (alguno de ellos carece de dinámica de hecho), en ningún momento aparece en ellas el altruismo o la caridad católica y la dinámica del perdón; todo lo contrario: las imágenes de incomunicación, de soledad<sup>165</sup> y de violencia estéril son continuas en el texto; recordemos la escena de Mme. de Ferjol lesionándose con el crucifijo, la de Lasthénie diabolizándose primero al dejar de cumplir sus deberes religiosos y, posteriormente, derramando su sangre - en una especie de imagen estéril de la redención de Cristo (contraviniendo la ortodoxia católica), la de Riculf arrepintiéndose, etc. Toda relación afectiva en el universo aurevilliano está abocada al fracaso aún cuando los actantes tengan una voluntad positiva. A este fracaso contribuyen los personajes malditos del relato, en este caso

---

<sup>165</sup> Esta soledad la vivió Barbey d'Aurevilly en las semanas que pasó en esta ciudad – como escribe a Trebutien en 1846. Treinta años después retoma estos tristes recuerdos lo llevan a escribir este relato *une acceptation de soi-même, un retour aux souvenirs et aux croyances de son enfance*. El propio Barbey d'Aurevilly vivió una infancia de severidad y de convicciones religiosas.

Lasthénie, que recibe un castigo absurdo como un ángel rebelde que sigue la evolución contraria a Riculf.

Ante esto, la vida humana se reduce a un sinsentido, a ser producto de pecados sin redención (Mme. de Ferjol, Lasthénie); el único que parece redimirse es Riculf, lo que siembra la sospecha en el lector que puede pensar que el que ha sido el más diabólico podría acceder al perdón y al descanso eterno, lo que evoca la predestinación absurda que defiende el Jansenismo. Los personajes se autodestruyen, la acción humana se refleja inútil salvo para autodestruirse<sup>166</sup> y destruir al otro: tal es el mensaje del bebé de Lasthénie que nace muerto. Este bebé es fruto de un embarazo que la pobre muchacha no puede explicar, es el fruto de una condena previa sin explicación ni desarrollo: narrativamente, la elección de la elipsis para este episodio enigmático del embarazo acaba teniendo una interpretación ideológica en el relato.

Finalmente debemos destacar que el texto se desvela herético en su desarrollo al resolver elementos de la religión católica de modo “inverso”: es el caso de dogmas y episodios importantes como la Comunión de los Santos- las oraciones de Agathe y su peregrinación son infructuosas-, la Anunciación -la virgen, Lasthénie concibe de un diablo un muerto que solo aportará condena y no redención- y la Redención –la muerte de la inocente muchacha solo trae más desgracias a su madre. No hay perdón, ni redención, ni expiación de la culpa; el diabolismo de Riculf triunfa frente a la piedad y la inocencia, la religiosidad de Mme de Ferjol, de Agathe y Lasthénie no solo fracasan sino que en la última mujer se convierte en impiedad.

---

<sup>166</sup> Barbey d'Aurevilly peint mal le bonheur [...] Le tragique seul l'attire. L'amour ne l'intéresse que dans son échec (Petit., 1966:1499).

### **3. CONCLUSIONES**



### 3.1. El efecto-ideología en las cuatro narraciones estudiadas.

Una vez concluida nuestra lectura descriptiva de los universos narrativos escogidos, pensamos que podemos proceder a dibujar el mapa de los componentes de la Visión de la Realidad presentada por los textos del autor normando.

Para ello utilizaremos, como ya indicamos en nuestra Introducción<sup>167</sup>, el concepto de *efecto-ideología* propuesto por Philippe Hamon y que significa: « *ne pas tant étudier l'idéologie "du" texte ("dans" le texte, dans ses "rapports" avec le texte) que l'effet-idéologie du texte comme effet-affect inscrit dans le texte et construit/déconstruit par lui* ». Dicho concepto se corresponde con uno de los niveles que el Tematismo estructural distinguía en el proceso literario como *la visión o discurso simbólico e ideológico sobre la Realidad generado en la operación referencial concebida en deriva en el proceso textual, propuesto por el objeto literario y transmitido al receptor en el marco de una experiencia estética*. Todo ello con el objetivo de aprehender las ideas que se desprenden de los universos narrativos aurevillianos a partir de su complejo funcionamiento narrativo.

Para facilitar la identificación de ese efecto-ideología, procederemos a agrupar los distintos elementos que nos parecen más relevantes en varios ejes conceptuales sacados del estudio de los distintos desarrollos textuales:

#### a) El discurso sobre el Yo y el Otro.

Los individuos que deambulan por los relatos analizados poseen una morfología cuando menos sorprendente en la mayoría de los casos. Son seres cargados de fuertes pulsiones internas que les consumen, impidiéndoles vivir el momento, y que afloran –

---

<sup>167</sup> Vid. Supra pág. 11.

en los personajes femeninos – en forma de rojecees en sus rostros; pensemos en Jeanne de Feuardent o en Aimée de Spens. Algunos están marcados por acontecimientos vitales que los estigmatizan de por vida como el abad de la Croix-Jugan desfigurado por su intento de suicidio o de Lasthénie, embarazada sin saberlo.

Otros reproducen extraños comportamientos que generan destrucción; es el caso del abad de la Croix-Jugan que asesinó a un guerrillero, causó la muerte de Dlaïde Malgy, la de Jeanne y casi la suya propia; de Hauteclair qui desafia a la muerte enfrentándose a la pantera y más tarde envenena sin arrepentimiento alguno a la Condesa; o del padre Riculf que arrasa a Lasthémie tras su paso por la casa. La continua destrucción que engendran hace pensar que encarnan al propio diablo, como hemos referido.

En el lado opuesto existen personajes angelicales tanto por su belleza física – Aimée de Spens, Lasthénie – como por su devenir a lo largo del relato. Sin embargo estas figuras carecen de peso narrativo; su acción no propicia salvación, no se cumple la función prototípica protectora y anunciadora del ángel que el catolicismo atribuye a tal figura. El sacrificio de Aimée – mostrarse desnuda ante los *bleus* - no sirve para nada, ni el de Lasthénie verdadero ángel caído a raíz de su embarazo, clara inversión del relato evangélico de la Anunciación.

Se presentan también seres atormentados ya sea por una interpretación extrema de la doctrina jansenista como es el caso de Mme. de Ferjol quien, siguiendo tales preceptos, maltrata a su hija, o por ser víctimas de sortilegios, como es el caso de Jeanne de Feuardent que repiten la historia vivida por su madre. La existencia se convierte en una continua sucesión de fracasos cuyo origen es una falta anterior, primigenia, eco del pecado original del que toda la humanidad es culpable.

Todos estos personajes están del mismo modo marcados por la violencia constante en los relatos que se ejerce sobre **uno mismo** como es el caso de abad de la Croix-Jugan, de Jeanne de Feuarent, de la condesa (dejándose dar muerte) o de Lasthénie o **sobre el prójimo** expresada a través de crímenes (del abad, de la condesa, del hijo de Lasthémie, de la propia Lasthénie), de maldiciones (la de Jeanne, la de Lasthémie, la de Aimée de Spens), de engaños (las máscaras de Lasthénie, las rojeces de Mme de Spens) y de maltrato psicológico (el que Mme. De Ferjol ejerce sobre su hija).

A la luz de los análisis, podemos afirmar que toda forma de relación social es sabotada siendo la violencia la única relación humana posible. Este es el efecto-ideología que desprenden los textos y que contrasta frontalmente con el catolicismo ortodoxo con el que Barbey d'Aurevilly se identificaba

El mundo de los relatos aurevillianos, carente de buenos sentimientos, divide a los personajes en víctimas y verdugos o, lo que es lo mismo, en agresores y agredidos; de esta forma los agresores, dos de ellos miembros de la iglesia, serían: el padre Riculf, el abad de la Croix-Jugan, los pastores de *L'Ensorcelée*, Des Touches y Hauteclairre frente a sus respectivas víctimas, Lasthénie de Ferjol, Jeanne de Feuarent, Le Hardouey, los Bleus y la condesa. Nos parece que Lasthénie es la que sale peor parada: ante su angelical belleza recibe la violencia del sacerdote, la de su madre y la suya propia y se convierte así en el paradigma de toda la obra de Barbey d'Aurevilly en la que el ser humano no tiene salvación posible, o es responsable y/o es víctima de una violencia improductiva: *La vie c'est l'ennemi. Car c'est la douleur* (Barbey d'Aurevilly, 2008:82)

La violencia asimismo hace evolucionar los relatos; en *L'ensorcelée* una sucesión de pasajes violentos (hachazos, hechizos, prostituciones, peleas conyugales,

quemaduras, amores imposibles, corazones humanos a la parrilla, apuñalamientos, derramamientos de sangre, ingestas de sangre, lapidaciones, asesinatos, apariciones fantasmales) y de relatos especulares centrados en la violencia prefiguran el destino de la protagonista. En *Le Chevalier des Touches*, las escenas violentas se centran en las acciones de los chuanes contra los bleus, especialmente cuando visitan sus ciudades: se juega a los bolos con cabezas humanas, se mata al ritmo de melodías macabras, se comen corazones, se cortan dedos a mordiscos, se sacrifican personas atadas a mástiles de molinos... todo una colección de escenas truculentas. En *Une histoire sans nom* Lasthénie se va autoinfligiendo un mutismo cada vez más profundo, en un camino hacia su propia destrucción.

Todos estos aspectos desvelan una consideración negativa de la acción humana que resulta en todo momento un acto de destrucción y violencia. El ser humano aparece condenado en todas las obras; no es libre, su condena empieza con el mismo nacimiento, por lo que toda acción que haga resulta infructuosa, estéril; el trascurso de la vida queda reducido a una situación asfixiante en la que no se culmina ninguno de los objetivos que el ser humano se plantee, lo que explica que ningún personaje culmine una dinámica actancial exitosa: Jeanne acaba muerta por sentir un amor prohibido, Des Touches loco y la empresa chuán fracasada y Lasthémie se suicida ante la profunda incompreensión de su madre y la imposibilidad de comunicarse. En los universos narrativos del autor francés, el yo está igualmente marcado por su relación **con el otro trascendente**. Para Barbey d'Aurevilly, la existencia humana, además de discurrir en un plano inmanente, lo hace en una dimensión sobrenatural, trascendente que no puede ser explicada con la razón *tout ne peut pas être expliqué et ne doit pas être expliqué* (Barbey d'Aurevilly, 2014:907). Los relatos de Barbey d'Aurevilly están plagados de

enigmas que sobrepasan el sentido común y que son la prueba de la existencia de esa dimensión sobrenatural que rige el Cosmos, y los seres humanos que lo habitan.

En *L'ensorcelée* intuimos que han sucedido numerosos acontecimientos pero sin tener la certeza de ello, por lo que quedan cargados de misterio y dudas que nos llevan a pensar en ocasiones en la posible intervención de fuerzas sobrenaturales. Igualmente numerosas escenas tienen lugar durante la noche, momento más propicio para tales intervenciones: la travesía de la landa, el retorno de Jeanne a su casa, la cena con el cura Caillemar, el encuentro con los pastores, la misa final...

La historia individual está sometida a estas fuerzas trascendentes que la dominan, por este motivo, la vida humana se convierte en el teatro de un conflicto trascendente. A todo lo anterior hay que aliar la presencia de elementos sobrenaturales, clara huella de la obra de De Maistre en la obra del autor normando: visiones, apariciones, fantasmas, el comercio con los espíritus, etcétera son elementos que gravitan en torno a los personajes aurevillianos.

Para definir bien tal actitud de Barbey d'Aurevilly, podemos centrarnos en las primeras páginas de su novela *L'ensorcelée* donde el narrador comenta: *j'ai toujours été grand amateur et dégustateur de légendes et de superstitions populaires, lesquelles cachent un sens plus profond qu'on ne croit, inaperçu par les esprits superficiels* a lo que sigue una profesión de fe con respeto a los poderes secretos, a unos poderes negativos que se manifiestan en las prácticas de la magia y de la brujería. En *Le Chevalier des Touches* y en *Le bonheur dans le crime* la campiña normanda y la noche esconden este universo trascendente de las fuerzas del Mal, allí es donde se urden los planes más tétricos por parte de los chuanes y de la pareja asesina. En *Une histoire sans nom* la sola presencia de los objetos religiosos pertenecientes al padre Riculf causan estragos en Lasthénie sin que medie una explicación racional a este daño. El paso del

sacerdote por la casa deja una profunda huella misteriosa en la muchacha, la condena a un silencio inexplicable. Agathe es la única que se enfrenta valientemente a esta otra realidad diabólica en su peregrinación nocturna a Biville. Este mundo sobrenatural, reconocido implícitamente por la Iglesia pero al margen de toda definición dogmática y que el autor normando no sabría, sin riesgo de herejía, precisar más.

#### **b) La visión del tiempo de la existencia humana.**

Los análisis propuestos evidencian en Barbey d'Aurevilly una percepción del tiempo presente prácticamente negativa, resultado de un momento de ruptura. Todas las ficciones presentan un acontecimiento fatídico que origina un presente de dolor, de violencia al que el personaje se ve condenado: un hechizo para Jeanne, una pérdida de los valores pasados para Des Touches y sus compañeros, una lucha por el amor infiel entre dos personajes de castas diferentes y una lucha interna por conocer el nombre del padre del hijo de Lasthénie.

Esta idea de condena hace que el tiempo trascurra sin progreso hacia ninguna circunstancia positiva para los actantes; a menudo este tiempo se convierte incluso en una amenaza como es el caso de Lasthénie de Ferjol que se va ahogando en su propio ensimismamiento. Las abundantes escenas que acontecen durante el transcurrir del tiempo suelen ser generadoras de destrucción y violencia al mismo tiempo que vanas pues no consiguen ningún fruto positivo para los protagonistas.

Existen personajes que viven aislados, fuera del tiempo: Aimée, Des Touches, M Jacques, Lasthénie... viven anclados en un pasado irrecuperable la mayoría de las veces, sin proyecto, añorando con sus recuerdos y conversaciones un tiempo mejor.

En *Le Chevalier des Touches* el misterio paraliza el relato con el ruido misterioso de los zuecos y la llegada de la bella Aimée a la casa de los viejos, ambos acontecimientos envían al lector a un tiempo otro, aquel donde ambos están paralizados. El tiempo no transcurre tampoco en *Une histoire sans nom*, tras la marcha del sacerdote la existencia de Mme Ferjol y de Lasthénie se vuelve insoportable, cruel a veces. El nacimiento póstumo del niño desencadena la cuenta atrás para Lasthénie, la tensión entre madre e hija se agranda. El cadáver de la muchacha mostrará los alfileres en el corazón con los que se ha infligido su muerte; Lasthénie se ha ido momificando en un tiempo que no comprende, es la víctima inocente del mal humano. La pobre Lasthénie es el único personaje que aporta algo a la existencia humana, aunque muerto, claro; ningún otro personaje de los cuatro relatos es capaz de crear un proyecto de futuro, salvo en *Le Bonheur dans le crime* como ahora veremos, la condición de todos ellos se revela estéril.

Solo Serlon y Hauteclair se parecen escapar a este tiempo claustrofóbico, son los dos únicos personajes de las cuatro narraciones que consiguen llevar a cabo su proyecto personal de felicidad y de realización personal mas ese proyecto se culmina quebrantando las normas establecidas. Este mensaje, claramente heterodoxo, abre las puertas a un mundo sin explicación plena, invadido por lo sobrenatural maligno, que quebranta el orden establecido: culminan su proyecto y logran progresar hacia un futuro realizando un deseo que se impone sobrenaturalmente a las barreras de la realidad... tal y como había ocurrido al inicio del relato con la escena de la pantera. El único tiempo feliz situado en un futuro se origina gracias al asesinato de la frágil condesa: el Mal se impone como medio de conseguir la felicidad en el futuro.

**c) Los espacios, yermos reflejos de la existencia humana**

Los espacios presentes en los relatos proyectan igualmente el malestar del ser humano; todos ellos preconizan un destino fatal de los seres que los ocupan. Ya sean espacios humanos o naturales todos transmiten soledad, frialdad, tristeza. El ser humano no encuentra un lugar donde reclinar la cabeza y reposar en los relatos de Barbey d'Aurevilly.

La existencia humana se desarrolla en un espacio hostil que oprime al sujeto; pensemos en las ciudades de Avranches o Coutances contra los chuanes, o de Valognes contra Hauteclair y Serlon que han de esconder su amor a una sociedad que después los mirará asombrados ante la insensatez de Hauteclair en el jardín botánico.

Algo inexplicable impregna el espacio, ahoga a los personajes, los presiona, como una especie de peso insoportable que los conduce al mutismo, a la rareza, al silencio, a la destrucción. Los escasos seres felices de los relatos son expulsados de la realidad, deben vivir en un espacio al margen del tiempo histórico, escondidos normalmente en el refugio que les propicia el espacio, repetido en estas ficciones, del castillo.

A menudo los espacios están asolados por el tiempo o por la Revolución como es el caso del castillo de las Touffledys otrora lugar de celebración y protección para los chuanes y que se ha convertido en: *vieux château démantelé sans le pont lévis et sans herse qui n'était plus, depuis longtemps un château fort*. Ni siquiera la Iglesia es un espacio de encuentro y fraternidad: la abadía de Blanchelande se encuentra embrujada por el alma de abad de la Croix-Jugan o la Iglesia del padre Riculf donde se predica continuamente sobre el infierno.



Especialmente relevante resulta el espacio que conforma la landa, el cual esconde misterios, supersticiones y leyendas inexplicables para los hombres que cuentan o producen violencia contra ellos. La landa está presente tanto en *L'ensorcelée* como en *Une histoire sans nom*; en el primero es testigo de estas supersticiones, es un territorio silencioso donde se esconden los peligrosos pastores que por dos veces realizan un hechizo contra Jeanne de Feuardenet primero y contra su marido después. En ella se alza la abadía de Blanchelande donde se asesina al abad y, donde él mismo no consigue terminar su misa de consagración. Igualmente acoge silenciosa escenas bárbaras: la lapidación y muerte de La Clotte, el hechizo y el suicidio de Jeanne...

En el segundo, en el centro de una landa desértica cerca de Saint-Sauveur se sitúa el castillo mortecino que acogerá a Lasthénie y a su madre quienes no encontrarán en él el exilio interior que tanto anhelan. Esta landa oculta igualmente misterios incompresibles, como el episodio fantástico del ataúd que Agathe encuentra en su vuelta a casa tras la peregrinación.

Es justamente en *Une histoire sans nom* donde el espacio se hace más claustrofóbico, Lasthénie (representando la humanidad condenada) no tiene escapatoria, está encerrada en sí misma, en su silencio, en su soledad, en su incomprensión, en su falta de afecto e incomunicación. Este ángel caído deambula por los espacios recibiendo el castigo divino de su falta, cualquiera que sea, sin encontrar ni cobijo ni descanso alguno, así ve un poco la humanidad Barbey d'Aurevilly influido claramente por Maistre, quien la considera de este modo:

Tout homme a quelque chose à expier (De Maistre, 2007:255).

Il n'y a pas d'homme innocent dans ce monde (De Maistre, 2007:105).

### **3.2. El dialogo entre la ideología de Joseph de Maistre y el efecto-ideología aurevilliano: «de la destruction violente de l'espece humaine».**

Con esta frase Joseph de Maistre abre el capítulo III de sus *Considérations sur la France* y podría ser la etiqueta perfecta de los universos narrativos aurevillianos. En ellos se afirma la existencia de una fuerza superior que anula las acciones y proyectos de todos los personajes, sean verdugos y/o esclavos y los condena a una existencia de infelicidad, en esa comunicación continua entre lo que de Maistre llama *monde visible et monde invisible* (De Maistre, 2007:43).

Tal situación narrativa, uno de los pilares del efecto-ideología de los textos estudiados, conecta, por tanto, con el pensamiento antimoderno del escritor saboyano. En consecuencia, el sufrimiento humano en los dos autores tiene una explicación trascendente que para De Maistre se concreta en los dogmas católicos del Pecado original y el de la Comunión de los Santos y la reversibilidad de los méritos.

El deseo de igualar a Dios produjo un desgarramiento inicial que rompió con la entente de Dios y el hombre; esto ha definido la desgracia radical de toda la humanidad, el sufrimiento del ser humano y, por eso, toda acción humana repite la transgresión primera: la idea de progreso es ilusoria, en realidad es un retroceso a la separación primera, toda ascensión implica una caída; en consecuencia todo hombre, en su vida terrenal, está viviendo la separación de Dios y la consiguiente Caída que provocó Adán:

Le péché originel, qui explique tout, et sans lequel on n'explique rien, se répète malheureusement à chaque instant de la durée (De Maistre, 2007:44).

Dieu est l'auteur [...] du châtement [...] Il y a [...] dans le cercle temporel une loi divine et visible pour la punition du crime; et cette loi, aussi stable que la société qu'elle fait subsister, est exécutée invariablement depuis l'origine des choses. (De Maistre, 2007:31).

L'enfant souffre de même qu'il meurt, parce qu'il appartient à une masse qui doit souffrir et mourir parce qu'elle a été dégradée dans son principe, et qu'en vertu de la triste loi qui en a découlé, tout homme, parce qu'il est homme, est sujet à tous les maux qui peuvent affliger l'homme (De Maistre, 2007:85).

Este tema maistriano de la herencia del pecado que apunta la última cita es recurrente en las narraciones de Barbey d'Aurevilly, en ellas, los hijos pagan los errores de sus progenitores, siendo el ejemplo más llamativo el de Lasthénie de Ferjol, protagonista de *Une histoire sans nom*, quien expiará en la tierra con la muerte los pecados que su madre cometió: *nulle part l'héritier naturel ne peut se dispenser de payer les dettes de la succession, à moins qu'il ne s'abstienne* (De Maistre, 2007:297).

Ahora bien, en la visión de la existencia humana que De Maistre presenta en ensayos como *Considérations sur la France* o *Les Soirées de Saint Pétersbourg* se contempla la posibilidad de reanudar la comunicación del hombre con su creador rota por el pecado original y su repetición continua: el acto que fundamenta esta reconciliación es la Redención de Cristo, repetida cada vez que un inocente asume sufrir por un culpable, en función de la intercomunicación contemplada en el dogma de la Comunión de los Santos y la reversibilidad de los méritos<sup>168</sup>. El autor defiende especialmente en *Les Soirées de Saint-Pétersbourg* que la Redención existe universalmente, en todos los países y en todas las épocas y explica que es la esencia misma del cristianismo: *repose tout entier sur ce même dogme agrandi, de l'innocence payant pour le crime*. Cristo podía redimir él solo el género humano, igual que Adán lo había perdido, en virtud de la unidad íntima de los hombres en el espacio y en el tiempo.

---

<sup>168</sup> Así lo define el Catecismo de la Iglesia Católica: "Ninguno de nosotros vive para sí mismo; como tampoco nadie muere para sí mismo [...] Si sufre un miembro, todos los demás sufren con él. Si un miembro es honrado, todos los demás toman parte de su gozo [...] El menor de nuestros actos hecho con caridad repercute en beneficio de todos, en esta solidaridad entre todos los hombres vivos o muertos que se funda en la comunión de los santos. Todo pecado daña a esta comunión" (AA.VV., 1992:225).

Esta teoría permitirá aclarar *cet inconceivable mystère de la punition des fils pour les crimes de leurs pères*. De Maistre muestra que, el género humano tomado en su conjunto forma una familia, un conjunto orgánico en el que, si cada uno de nosotros debe sentirse concernido por el pecado de Adán, igualmente debemos aceptar los pecados cometidos por nuestros antecesores, aceptar sus faltas de las que ellos nos han hecho culpables. El Mal y el Bien son distribuidos indistintamente entre todos los hombres, independientemente de las obras de cada uno:

Les spectateurs des grandes calamités humaines sont conduits surtout à ces tristes méditations; mais gardons-nous de perdre courage: il n'y a point de châtiment qui ne purifie; il n'y a point de châtiment qui ne purifie; il n'y a point de désordre que l'amour éternel ne tourne contre le principe du mal. Il est doux, au milieu du renversement général, de pressentir les plans de la Divinité (De Maistre, 2006:53).

L'innocent en souffrant ne satisfait pas seulement pour lui, mais pour le coupable, par voie de réversibilité (De Maistre, 2007:434).

Como ya hemos dicho antes, el efecto-ideología de las narraciones estudiadas presenta numerosos puntos comunes con los temas maistrinianos que acabamos de tratar. En estas ficciones, lo trascendente explica lo inmanente de manera que la ilusión moderna basada en la idea de un progreso de la civilización identificado con la voluntad y las capacidades humanas parece frustrada en todos los relatos.

Como en el pensamiento de De Maistre, todo lo humano se explica por la acción de la Providencia. Sin embargo, esta acción se limita a la punición eterna en la que se ven envueltos los personajes sin que puedan liberarse de ella, y ello porque, a diferencia de lo que el pensador saboyano defendía, el efecto-ideología de las narraciones estudiadas establece que la acción humana no contribuye a una posible redención, ni a la propia ni a la de otros a pesar de que algunos personajes creen en la posibilidad de generar una realidad que escape a esa condena. Con sus actos, el ser humano no

contribuye a enlazar a la criatura con Dios, tal y como demuestran los sacrificios fracasados de Jeanne de la Feuarent o Lasthénie; tampoco los posibles redimidos (el abad de la Croix-Jugan o Mme de Ferjol) expían sus pecados: su existencia posterior a la muerte de las inocentes no hacen más que sumergirles en su maldición.

Este nihilismo sobre la acción humana- herético desde el punto de vista católico- que se impone claramente en los relatos de Barbey d'Aurevilly, le distancia de la opinión de Joseph de Maistre que sí aceptaba la posibilidad de que la acción humana fuera redentora. Por este motivo el autor saboyano defiende el dogma de la Comunión de los Santos como prueba de la redención posible del mal a través de los méritos o los sufrimientos del inocente. En cambio en Barbey d'Aurevilly la única acción que obtiene fruto es la que genera la utopía del Mal, como expresa el efecto-ideología de *Le Bonheur dans le crime*.

### **3.3. La heterodoxia aurevilliana en clave de efecto-ideología.**

Hemos demostrado el dinámico diálogo de visiones de la Realidad que ocurrió entre las propuestas ideológicas de Joseph de Maistre y el efecto-ideología de la narrativa aurevilliana a lo largo de todo el trayecto creativo de Barbey d'Aurevilly, como pensamos se demuestra en las narraciones estudiadas publicadas en distintos momentos de su carrera.

Sin embargo, quedaría lejos de la intención de este trabajo investigador reducir las ficciones del autor normando a meras cajas de resonancia de la ideología maistriana. Como hemos visto en el epígrafe anterior, el efecto-ideología de los textos de Barbey

d'Aurevilly incluye perspectivas propias que, incluso, contradicen aspectos esenciales de la visión de la realidad del autor de *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*. De Maistre, a pesar de insistir sobre la importancia del pecado original en nuestra existencia, considera, como acabamos de demostrar, que hay una redención del mismo a través del sacrificio de los inocentes para salvar a los culpables. Tal es el dogma católico de la Comunión de los Santos.

De Maistre, fiel a la teología católica, hace de la acción y de los inocentes la prueba de la acción de la Providencia redentora de la Historia, en una visión providencialista que viene a decir que, aún en los casos de las circunstancias o acontecimientos más nefastos, está actuando la Providencia para asegurar un futuro mejor. Por este motivo, considera la Revolución Francesa de la siguiente forma:

Ce ne sont point les hommes qui mènent la révolution; c'est la révolution qui emploie les hommes (De Maistre, 2006:21).

Es decir, el pensamiento de Joseph de Maistre contempla una idea de progreso de la Historia: el presente contiene en germen el futuro, incluso en el acontecimiento más aciago está inscrita la voluntad de Dios para proyectar al hombre a una situación por ella querida. El problema del hombre es que no sabe ver esa dinámica proyectiva providencialista. Ambos conceptos, el de la redención de los pecados por la acción inocente, por un lado, y el de proyecto de la Providencia por otro, están ausentes del efecto-ideología aurevilliano.

En las dinámicas actanciales de estos relatos no hay sentido a la acción del inocente que siempre resulta improductiva para él mismo y para los demás, culpables o no culpables. Los ejemplos de Jeanne de Feuarent, de Aimée de Spens y de Lasthénie corroboran esta idea de modo terrible.

La existencia humana, por tanto, en los relatos de Barbey d'Aurevilly, no tiene redención, solo transcurre repetitivamente en un cúmulo de desgracias que repiten faltas originales, que se escapan a la voluntad de las víctimas engañándose a sí mismas y a los demás pensando en la posibilidad de generar un futuro distinto a la condena en que viven. Y aquí resulta inevitable relacionar esta Visión de la realidad con la propuesta en el pensamiento jansenista y que tan gráficamente expresa Pascal en *Divertissement*:

Ainsi s'écoule toute la vie : on cherche le repos en combattant quelques obstacles, et si on les a surmontés le repos devient insupportable par l'ennui qu'il engendre. Il en faut sortir et mendier le tumulte. (Pascal, B. 2004:23)

Todos los relatos que hemos visto en esta investigación van insistiendo uno tras otro en este panorama anterior, que nos lleva a defender que, en las narraciones estudiadas, al efecto-ideología maistriniano, se superpone el jansenista; en efecto, los textos analizados nos han revelado un efecto-ideología que lejos de rechazar o apartarse de las ideas de tal doctrina, se acerca a ellas aceptándolas en el fondo y esta es la razón que explica que la iglesia de su época denunciara en los relatos de Barbey d'Aurevilly un catolicismo heterodoxo.

Y, aun así, el normando defendía su ortodoxia condenando otros movimientos espirituales como el protestantismo y el jansenismo. La condena al jansenismo, inicia, por ejemplo *Un historie sans nom* con las siguientes dedicatorias a V.E. Michelet y a M Godefroy respectivamente:

*Ce livre contre le jansénisme à qui cela ne fait rien du tout.*

*Cette étude sur le jansénisme, mort comme doctrine, mais traînant encore dans nos mœurs.*

*Cette cruelle étude sur le Puritanisme qui s'appelle jansénisme chez nous.*

Y, paradójicamente, esta misma novela, como vimos, pone de relieve, como ninguna otra del autor, los temas de la condena existencial y de imposibilidad de redención, que lo alejan, insistimos, de la visión católica oficial de la Iglesia que defendió en sus escritos Joseph de Maistre, en la que, gracias a los actos redentores, el hombre puede acordarse con Dios.

La proyección ideológica de Barbey d'Aurevilly en sus ficciones no llega nunca a liberarse de ese *moi haïssable* del que hablaba Pascal condenado a existir en el pecado y el hastío que generan su infelicidad. Solamente un relato de los analizados escapa a ese panorama nihilista: *Le bonheur dans le crime*.

Curiosa resulta, sin duda alguna, la tercera de las historias incluida en la obra *Les Diaboliques*. *Le bonheur dans le crime* rompe el efecto-ideología maistriano y el efecto-ideología jansenista que sigue Barbey d'Aurevilly en todas sus obras. Este relato resulta singular, como hemos ilustrado, porque en él los protagonistas consiguen la felicidad viviendo al margen de la sociedad, de sus preceptos tras haber llevado el mal a una de sus consecuencias más radicales: el asesinato sin remordimiento con la consiguiente felicidad a espaldas de los demás y de Dios. Esta circunstancia no pasó desapercibida para sus contemporáneos y se concretó en el proceso judicial que tuvo que afrontar el autor.

En efecto, en el relato de Barbey d'Aurevilly, Dios no existe. Los dos personajes consiguen la felicidad de espaldas a él y contra sus leyes, gobernados solo por el amor que siente el uno por el otro, verdadero motor del comportamiento de ambos.

Dando a esta novela corta ese estatus especial en la narrativa del normando, nos apartamos así de la opinión del crítico literario Christophe Chaguinian quien sostiene que tal narración sigue la línea de las anteriores diferenciándose solo por la falta de una condena clara por parte de Barbey d'Aurevilly:



« Le Bonheur dans le crime » n'a rien de scandaleux. Barbey y emploie les mêmes techniques rhétoriques que dans le reste du recueil pour condamner avec force les coupables. La nouvelle ne diffère des autres récits que par le fait que les coupables ne sont pas punis et connaissent un bonheur sans nuage. Est-ce là une raison suffisante pour douter de Barbey et croire qu'il se délecte du mal? (Chaguinian, C., 2014:195)

En nuestra opinión, si el autor hubiera querido expresar su condena ante estos dos seres que consiguen la felicidad absoluta, lo habría indicado en el desarrollo del relato. Tanto es así que si, según De Maistre, el castigo de la Providencia puede llegar de tres formas: *il s'agit du remords, de la maladie et de la punition par le biais des enfants* (De Maistre, 1853:29), nuestra pareja asesina no sufre ninguno de ellos, veinte años después, nada parece romper la felicidad:

Serlon avait dans les yeux l'incoercible expression d'une immense félicité [...] c'était bel et bien du bonheur! [...] Elle avait son bonheur écrit sur son front d'une radieuse manière, qu'en y répandant toute la bouteille d'encre double avec laquelle elle avait empoisonné la comtesse, on n'aurait pas pu l'effacer ! (Barbey d'Aurevilly, 1966:123)

Chaguinian sostiene tal teoría también por el hecho de que durante el interrogatorio que el juez Ragon realizó a Barbey d'Aurevilly durante el proceso por su obra *Les Diaboliques* el autor normando expresó:

La nouvelle implique [...] la nécessité de l'immortalité de l'âme et d'une justice divine, puisque dans le monde, les criminels peuvent échapper par la fuite à la Justice et, par le bonheur, aux remords (Hirschi, A., 1974:19)

Parece evidente que Barbey d'Aurevilly debió elaborar una explicación a sus relatos para que no fueran prohibidos y para él mismo, para evitar cualquier condena. De hecho, ante las continuas censuras de sus obras, Barbey d'Aurevilly anotó lo siguiente en las dedicatorias a los tomos que consiguió salvar para sus amigos: *ce livre écrit pour la gloire de Dieu et proscrit de toutes les livrairies catholiques*. Lo que marca su desacuerdo absoluto con las decisiones que suscitaban sus obras.

Nos parece más lógica la tesis de Alicia Mariño quien, en su artículo “Heroísmo, mito y paradoja en *Le Bonheur dans le crime* de Barbey d'Aurevilly” señala que el motor de la maldad de Hauteclair (le crime) sería *un mismo proyecto sobrehumano, como es la consecución de un amor perfecto, absoluto y, por lo tanto, plenamente positivo* (2000:96) (le bonheur). Así Barbey d'Aurevilly lo expresa en su relato: *L'amour prenait tout, emplissait tout, bouchait tout en eux, le sens moral et la conscience* (2000:125).

Ni la malcasada Jeanne de Feuarent, ni los acabados chuanes, ni la inocente Lasthénie tienen nada que ver con esta pareja que logra liberarse del abatimiento infinito de aquellos y cuyo modus operandi infringe todas las normas de la sociedad. En el universo aurevilliano, la felicidad se consigue rompiendo todas las cadenas de las normas que nos esclavizan – parece querer decir Barbey d'Aurevilly - lo que hace de él un escritor tremendamente moderno en su mensaje y ciertamente heterodoxo para su época y para el catolicismo que proclamaba defender. Es más, todo lo anterior, nos lleva a pensar que la idea de la realización futura del Bien a partir de un presente producto del Mal, defendida por De Maistre, se trunca en este relato porque el Mal cometido engendra en el futuro un Mal feliz, con esa pareja eternamente dichosa en un mundo donde Dios no tiene cabida ni función alguna.

**4. BIBLIOGRAFÍA —**  
**SITOGRAFÍA**  
**CONSULTADAS.**

#### 4.1. OBRAS DE JULES BARBEY D'AUREVILLY.

*Œuvres romanesques complètes* (1966) textos presentados y comentados por Jacques Petit, París, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

Se han consultado igualmente las siguientes ediciones:

*Correspondance générale* (1985-1989). 9 vol., París, Les belles lettres.

*L'ensorcelée* (1996). París, GF-Flammarion.

*Le bonheur dans le crime* (2007). París, Carrés Classiques. Nathan.

*Le Chevalier des Touches* (1999). París, Gallimard.

*Le traité de la Princesse ou la princesse maltraitée* (2012). París, Éditions du Sandre,

*Les Diaboliques* (2004). París, GF Flammarion.

*Les Diaboliques* (1993). París, Pocket.

*Les Œuvres et les hommes (2e série). Portraits politiques et littéraires* (1898). París, Lemerre.

*Les philosophes et les écrivains religieux*, «Les œuvres et les hommes», t. I, (1860). París, Amyot.

*Lettres à Trebutien* (2013). París, Editions Bartillat.

*Omnia* (2008). París, Grasset.

*Sensations d'histoire, Les œuvres et les hommes* (2014). París, Les Belles lettres.

*Une histoire sans nom* (1972). París, Folio.

#### 4.2. OBRAS SOBRE BARBEY D'AUREVILLY.

AA.VV. *Barbey d'Aurevilly en tous genres* (2011) Caen, Presses Universitaires de Caen.

AURAIX-JONCHIERE, Pascale:

*Barbey d'Aurevilly et l'esthétique; les paradoxes de l'écriture* (2011) Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.

*Jules Barbey d'Aurevilly et l'écriture. Formes et signes* (2011) Caen, Lettres Modernes Minard.

*L'unité impossible: essai sur la mythologie de Barbey d'Aurevilly* (1997) Paris, Nizet,

*Un palais dans un labyrinthe* (2000) Paris, Honoré Champion.

AURANE, P., (2000) *Barbey d'Aurevilly*. Paris, Desclée de Brower.

BELTRAN, Mathilde, (2011) *Pour un tombeau du poète. Prose et poésie dans l'œuvre de Jules Barbey d'Aurevilly*. Paris, Classiques Garnier.

BERNARD, Claudie, (1989) *Le Chouan romanesque. Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo*. Paris, PUF.

BERTHIER, Philippe:

*Barbey d'Aurevilly et l'imagination* (1987); Paris, Librairie Droz.

*Barbey d'Aurevilly. Cent ans après (1889-1989)* (1990) Paris, Droz.

*Barbey d'Aurevilly et la modernité* (2010) Paris, Champion.

BIERDEMAN, H. (1993) *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Paidós.

BONNES, JEAN-PAUL, (1947) *Le bonheur du masque. Petite introduction aux romans de Barbey d'Aurevilly*. Paris, Tournai Casterman.

BORNECQUE, Jacques-Henry, (1968) *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly*. Caen, Presses Universitaires de Caen.

CELDRAJAN JOHANNESSEN, Hélène, (2008) *Prophètes, sorciers, rumeurs. La violence dans trois romans de Jules Barbey d'Aurevilly*. Nueva York, Rodopi.

CHAGUINIAN, C., (2014) «*Le bonheur dans le crime* de Barbey d'Aurevilly: une lecture maistrienne» *Littératures* [En línea], 70 | 2014, consultado el 22 de abril de 2015. URL: <http://litteratures.revues.org/302>

CLARAVOU, Y., (2000) «Études sur Barbey d'Aurevilly» en *Les Diaboliques*, París, Ellipses.

COBIERE-GILLE, Gisèle, (1962) *Barbey d'Aurevilly, critique littéraire*. Genève, Droz.

CROUZET, Michel, (1989) *Barbey d'Aurevilly cent ans après 1889 - 1989*. París. Droz.

DERUELLE, A. (2011) « La couleur du temps » en *Barbey d'Aurevilly en tous genres*. Caen, Presses universitaires de Caen, pp. 81 – 93.

GLAUDES, P.,

*Barbey d'Aurevilly. Œuvre critique, Les Œuvres et les hommes* (2004 – 2013)  
París, Les Belles Lettres.

*Esthétique de Barbey d'Aurevilly* (2011) París Classiques Garnier.

GIRARD, A., (1986) *Le parfum du démon. Un écrivain nommé Barbey d'Aurevilly*. París, Hermé.

GUERRERO ALONSO, M.L.:

“La figura del ángel en *Un cura casado* de Barbey d'Aurevilly” (2008) en *Amaltea. Revista de mitocrítica* 2008 [En línea] Madrid, UCM disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110219A/2063>  
9. [Consultado el 19 de junio de 2015].

Prólogo a *Un cura casado* (2005) Madrid, Cátedra.

HIRSCHI, Andrée, (1974) «Le ‘procès’ des Diaboliques» en *La Revue des lettres modernes*, nº 403-8, p.19

LEROY-TERQUEM, Mélanie., (2008) *Barbey d'Aurevilly contre son temps*. Saint-Lô. Archives départementales de la Manche.

MARIÑO, A. (2000) "Heroísmo, mito y paradoja en *Le bonheur dans le crime*, de Barbey d'Aurevilly: el personaje de Hauteclair" en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol 15, pp. 89-96.

MELMOUX-MONTAUBIN, MARIE-FRANÇOISE (dir.) (2009), *Barbey d'Aurevilly romancier et critique de romans*. Amiens, Encrage Université.

PALACIOS, Concepción, (1991) *Estructura temporal y discurso histórico en "Les Diaboliques" de Barbey d'Aurevilly*. Murcia, Estudios Románticos.

RIOUL, René., (1999) *L'ensorcelée. Parcours de lecture*. París, Bertrand-Lacoste.

STAROBINSKI, Jean, (1970) *La relation critique*, París, Gallimard.

TRANOUEZ, P., (1987) *Fascination et narration dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly*. París, Lettres Modernes, Minard.

TRAVER, Stéphane (2011) "La théorie en acte: les préfaces *in texte* des Diaboliques" en *Barbey d'Aurevilly en tous genres*. Caen, Presse universitaires de Caen, pp. 123-139.

TURGIS- LE BOURSICAUD, J. (2007) Prologue a *Le Bonheur dans le crime*. París, Nathan.

VASSILEV, KRIS. « Théâtralité et narration : Le Bonheur dans le crime de Barbey d'Aurevilly », *Cahiers de Narratologie* [En línea], 14 | 2008. [Consultado el 19 de junio de 2015]. URL: <http://narratologie.revues.org/594>

### 4.3. OTRAS OBRAS

AA.VV. *Catolicismo de la Iglesia Católica* (1992) Madrid, Asociación de Editores del catecismo.

BARONI, R. (2007) *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*. París, Seuil.

BÉNICHOU, P. (2004) *Romantismes français*. París, Quarto Gallimard.

BRAVO CASTILLO J., (1994) “El ensayo y la escritura autobiográfica” en Del Prado J, (coord.) *Historia de la literatura francesa*. Madrid, Cátedra, pp. 1043-1951

BRÉMOND, H – DUCHESNE, J., (2008) *Histoire littéraire du sentiment religieux français du grand siècle*. París, Presses de la Renaissance.

BURKE, E., (1989) *Réflexions sur la révolution de France*, París, Pluriel.

CHATEAUBRIAND.F-R., (1948) *Mémoires d'outre-tombe*. París, Gallimard, La Pléiade.

COMPAGNON, Antoine, (2005) *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. París, Gallimard.

DE MAISTRE, J.,

*Considérations sur la France* (2006) Bruxelles, Complexe.

*Les soirées de Saint-Petersbourg* (2007) París, Sandre.

*Sur les délais de la justice divine dans la punition des coupables* (1853) Lyon, Pélagaud.

DEL PRADO BIEZMA, Javier:

*Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo* (1999) Madrid, Síntesis.

*Cómo se analiza una novela* (1984) Madrid, Alhambra Universidad.

DU BOS, Charles, (1946) *Journal*. París, Correa.



GARRIDO DOMINGUEZ, A (1996) *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.

GENETTE, G.:

*Figures III* (1972) París, Seuil.

*Nouveau discours sur le récit*. (1983) París, Seuil.

*Seuils* (1987) París, Point.

GENGEMBRE, GERARD, (2001) *La contre-révolution ou l'histoire désespérante*. París, Imago.

GUEYDIER, Thomas. (2006) *Revue Catholique de formation permanente*. París, Institut catholique de París.

GODECHOT, Jacques (1961) *La Contre-révolution*. París, PUF.

GOULEMOT, JEAN M., (2001) *Adieu les philosophes*. París, Seuil.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, (1989) *Efigie*. Madrid, Aguilar.

GOURDEAU, G. (1993) *Analyse du discours narratif*. París, Magnard.

HABERMAS, JURGEN (1989) *La Modernidad: un proyecto incompleto* en Nicolás Casullo (ed.): *El debate Modernidad Pos-modernidad*. Buenos Aires, Editorial Punto Sur.

HAMON, Philippe, (1997) *Texte et idéologie*. París, PUF.

MARITAIN, J. (1922) *Antimoderne*. París, Revue des jeunes.

MILLÁN ALBA, J. A. (1994) "El ensayo y la escritura autobiográfica" en Javier Del Prado J, (coord.) *Historia de la literatura francesa*. Madrid, Cátedra, pp. 501-535

PASCAL, B. (2004) *Pensées*. París, Nathan.

PÉREZ Y PÉREZ, C. (1988) "Mirada y arquitectura teatral en la ensoñación de Sade" en *Barcarola* 10 de febrero de 1988, pp. 207-218.

POULET, G. (1971) *La conscience critique*. París, J. Corti.

PROUST, Marcel, (1989) *Œuvres complètes*. París, Éditions Gallimard.

PUIG, L. (1990) *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*. México

D.F., Noriega editores.

RICHARD;J-P. (1984) *Pages Paysages*. París, Seuil.

ROUSSET, J. (1962) *Forme et signification*. París, J. Corti.

SADE, D.A.F (1987) *Eugénie de Franval* Edition Michel Delon. París, Folio.

ECHER, REYNAL. (2011) «Vendée. Chouannerie» en Musée Vendée Chouannerie.

[En línea], consultado el 19 junio 2015. URL: <http://www.musee-vendee-chouannerie.com/>

TOUMAYAN, A., (1987) *La littérature et la hantise du mal: lecture de Barbey, Huysmans et Baudelaire*. Kentucky, Lexington, French Forum.

TRANOUEZ, J., (2004) *La figure du prêtre dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly* Berna, Peter Lang.

STERNHELL, Zeev (2006) *Les anti-Lumières* París, Fayard.

VILLANUEVA; D. (1989) *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, Aceña Júcar.

YEROW, PH.-J., (1961) *La pensée politique et religieuse de Barbey d'Aurevilly*. Ginebra, Droz.

#### 4.4. SITOGRAFÍA

[http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Joseph\\_de\\_Maistre](http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Joseph_de_Maistre)

<http://corail.sudoc.abes.fr>

[http://ourworld.compuserve.com/homepages/bib\\_lisieux/barbey.htm](http://ourworld.compuserve.com/homepages/bib_lisieux/barbey.htm)

<http://w3.univ-tlse2.fr/lla/barbey/>

<http://www.chez.com/barbey/>

[http://www.fh-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/19siecle/Barbey/bar\\_intr.html](http://www.fh-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/19siecle/Barbey/bar_intr.html)

<http://www.ccic-cerisy.asso.fr/ensorceleeTM81.html>

<http://perso.orange.fr/st-sauv/page/actua/an05/sem1/13pinel.htm>

<http://www.barbey-daurevilly.com/>

<http://www.musee-vendee-chouannerie.com/>

<http://closducotentin.over-blog.fr/article-hotel-de-touffreville-106450954.html>

<http://histoirenormande.fr>

<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=594>

<http://agnespozzi.blogspot.com.es/2010/05/mieux-connaître-barbey-daurevilly.html>

## **5. APÉNDICES**

CENTIÈME ANNIVERSAIRE  
DE LA MORT DE



JOUENNE del.

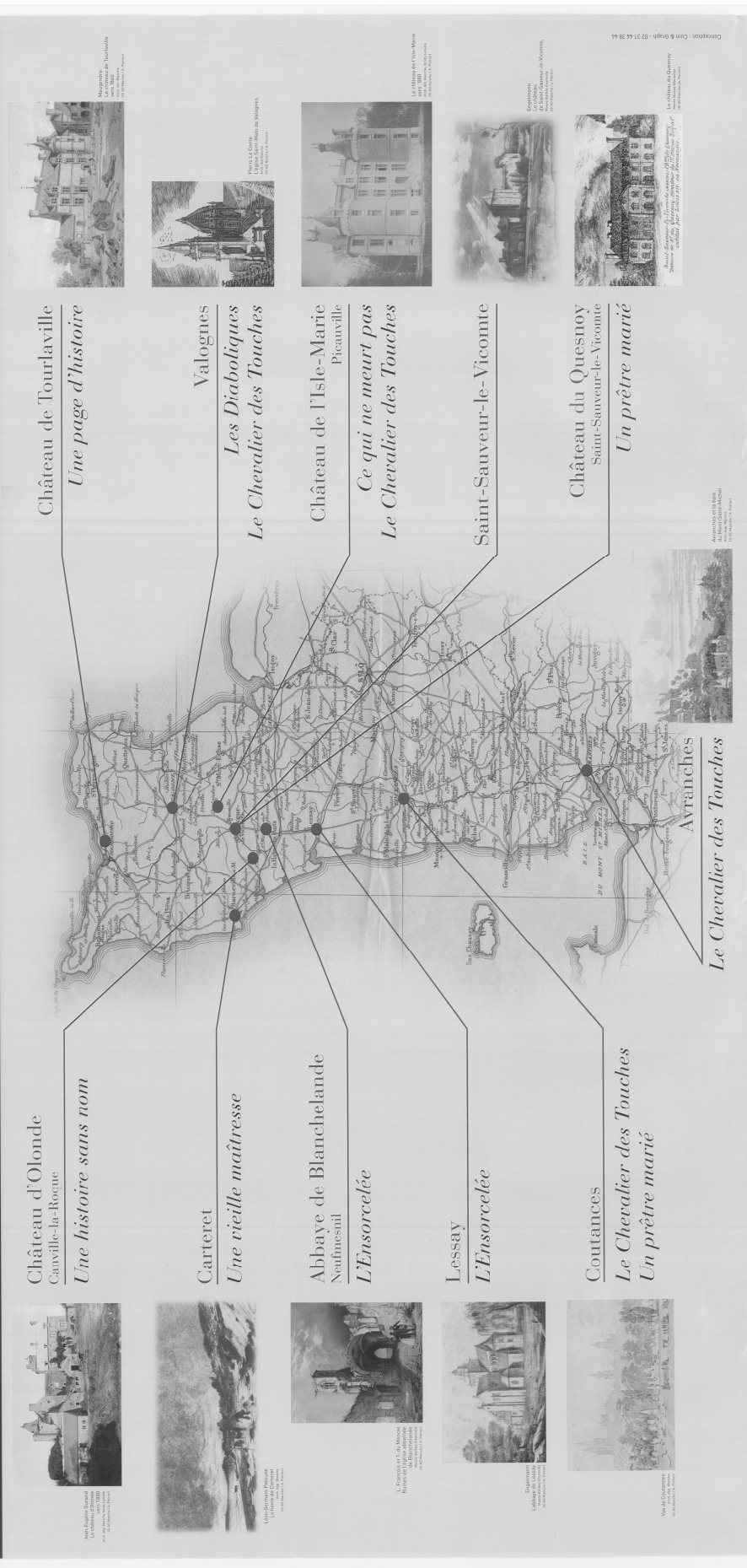
THEZELOUP sculp.

J. BARBEY D'AUREVILLY

La Dépêche de Cherbourg

# La géographie romanesque aurevillienne

« Je veux faire de la Normandie mon majorat de renommée. »  
Lettre à Trebutien du 18 février 1852



## **6. RESUMEN EN INGLÉS**

### **DE LA TESIS DOCTORAL**

## **6.1. "THE IDEOLOGY-EFFECT IN THE PROSE FICTION OF JULES BARBEY D'AUREVILLY"**

### **6.1. Introduction.**

Jules Barbey d'Aurevilly has been an unknown writer until recently, even in his home country, France. Nevertheless, his literary work has undergone a growing interest in the last decades.

The erudite Jacques Petit was the first who studied his novels in the mid-eighties with a luxury edition of his works in the prestigious French publisher La Pléiade. He opened the way to discover the figure of the Normand author and his extensive and varied literary work.

Barbey d'Aurevilly was known as a dandy artisan of his own persona, adopting an aristocratic style and hinting at a mysterious past, though his parentage was provincial bourgeois nobility, and his youth comparatively uneventful. Inspired by the character and ambience of Valognes, he set his works in the society of Normand aristocracy. Although he himself did not use the Normand patois, his example encouraged the revival of vernacular literature in his home region.

The author's family lost his fortune during the French Revolution, reason why he was against it and defended the Monarchy and the Ancien Regime; he became a counter-revolutionary. A counter-revolutionary is someone who opposes to a revolution, particularly the one who acts after a revolution to try to overturn or reverse it totally or in part. The adjective "counter-revolutionary" refers to movements that would restore the state of affairs or the principles that prevail during a prerevolutionary era; his essays, letters and newspaper articles refer to this.



He also defended the catholic doctrine whose best representative, in his opinion, was Joseph de Maistre. Joseph de Maistre was a key figure of the Counter-Enlightenment, who saw Monarchy both as a divinely sanctioned institution and as the only stable form of government. He called for the restoration of the House of Bourbon to the throne of France and argued that the Pope should have the last authority in temporal matters. Maistre also claimed that it was the rationalist rejection of Christianity which was directly responsible for the disorder and bloodshed which followed the French Revolution in 1789.

## **6.2. Summary.**

The purpose of the current Doctoral Thesis is to establish the relation between this counter-revolutionary and counter-enlightenment thought and the French author's narrative with the aim of verifying an accordance or discordance in it.

Such purpose would be made thanks to Jean Rousset's Thematism, which focussed on formal elements as narrative structure in determining the meaning of a work, and the Structural Thematism of the lecturer Javier del Prado, especially interesting the latter because of his interrelation of paradigmatic - based on the Thematism - and syntagmatic axis -based on the Structuralism and the Narratology.

Thematism, to put it succinctly, is the idea that themes are the best bases for stories due to their natural existence as the pith of and inspiration for a written text; plots are merely the byproduct of the means to establish and convey a story's message. Narratology refers to both the theory and the study of narrative and narrative structure

and the ways that these affect our perception. While in principle the word may refer to any systematic study of narrative, in practice its usage is rather more restricted

At the same time, the concept ideology-effect proposed by Philippe Hamon in the eighties, which tried not to study so much the ideology “of the” text (in its “relationship” to the text) as the “ideology-effect” of the text as a relationship inscribed in the text and constructed by it, will help us to guess which ideology comes from the works.

We have considered as the best examples of the author's production: *L'ensorcelée*, *Le Chevalier des Touches*, *Le bonheur dans le crime* and *Une histoire sans nom*.

From this work which is based on the making of the ideology-effect of these works, we have seen the problematic relation Barbey d'Aurevilly narrative has with Maistre ideology and the deep conflict which is established with the catholic doctrine, fact that explains the conflicts of the Normand author with the Catholic Church of his time.

### 6.3. Conclusions.

In this sense and thanks to our researches, we can state that the ideology-effect that comes from the author's works is more Jansenist – which was a distinct movement within the Catholic Church and which was condemned as heretical - than catholic.

This is seen in two aspects that keep his works far from the catholic doctrine:

- A) The first would be the impossibility of being redeemed or redeem. Barbey d'Aurevilly's characters are condemned to eternal hell, fact that is against

the Dogma of Reversibility of merits which proposes a salvation of the catholic doctrine.

- B) The second would be the negation of the providential project. For Barbey d'Aurevilly's heroes and heroines, Providence has not proposed any destiny; all the suffering on earth does not have a specific reason, idea that is very close to the existentialist nihilism.

Against these ideas, there is a very particular message in one of his works. *Le bonheur dans le crime* proposes in its ideology-effect a happiness obtained through the evil with no punishment or regret.